L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

17e Année - Nouvelle série N° 84 - Janvier 1962

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à N.F. 15 *(étranger : N.F.* 18) *à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e* - *C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,25; *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 1,75.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire* 1er *octobre au* 1er *juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

ALERTE !

Nous apprenons de source autorisée qu'un projet prévoit la suppression de l'enseignement de la musique dans les classes de 3e et 4e moderne ; il deviendrait facultatif. La décision doit être prise dans le courant du présent mois.

Voilà ce qu'on imagine à une époque où la musique retient, avec le plus grand succès d'ailleurs, l'attention des foules.

Voilà ce qu'on imagine en France au moment où tous les pays du monde s'efforcent de donner une culture musicale à leur jeunesse.

Et ceci, paraît-il, au profit de l'Education physique et des Travaux manuels. Loin de nous l'idée de diminuer la valeur et la nécessité de ces deux disciplines, elles sont indispensables pour la santé du corps et l'agilité des mains. Mais, n'est-il pas dangereux, en avantageant par trop les uns au détriment de l'autre, de rompre un équilibre entre le matériel et l'intellectuel, entre le physique et le sensible, équilibre créé et voulu par la nature elle-même et qu'elle commande de respecter.

Nos lecteurs, sans doute, vont se demander où en est et que devient la campagne nationale « Pour que la Musique Vive » ; elle continue, plusieurs centaines de milliers de pétitions ont été recueillies à ce jour. Les organisateurs vont, en haut lieu, faire connaître ces premiers résultats, et mettre les responsables de l'enseignement français en face de leur devoir.

La situation est très grave, car, au-delà de l'enseignement de la musique, il y va de toute la vie musicale en France.

Que tous ceux qui s'occupent de la musique fassent front et se liguent pour défendre un des plus beaux fleurons de la culture française dangereusement menacée.

Comment ?

En provoquant des protestations à adresser en haut lieu contre ce projet insensé.

AVIS ADMINISTRATIFS

Etablissement mensuel d'une fiche de paie

Certaines administrations collégiales méconnaissent les dispositions des circulaires des 28 mai 1947 et 7 janvier 1959 leur imposant l'établissement d'une fiche de paie lors du versement des traitements au personnel.

Il y a cependant intérêt à ce que chaque fonctionnaire et agent de l'Etat connaisse en fin de mois le détail des sommes qui lui sont dues ainsi que le montant des retenues et précomptes effectués sur ses émoluments.

Ces dispositions semblent d'autant plus fondées que le bulletin de paie doit figurer parmi les pièces justificatives exigées par les caisses primaires de Sécurité sociale et la Mutuelle générale de l'Education nationale pour la constitution des dossiers de remboursement de frais

(Circ. du 26-10-61 ; R.M./F. n° 38 du 6-11-61, p. 3791.)

⁂

Taux de rémunération des heures supplémentaires effectuées par les instituteurs pour le compte et à la demande des collectivités locales

Par suite de la remise en ordre des rémunérations des personnels de l'Etat prévue par le décret n° 61-1101 du 5 octobre 1961, le traitement moyen des instituteurs se trouve porté à 10.842 NF, à compter du 1er novembre 1961.

Il s'ensuit que les heures supplémentaires effectuées par les instituteurs pour le compte et à la demande des départements et des communes, doivent être rémunérées, en application de l'arrêté interministériel du 8 juillet 1951, sur la base du taux maximum de 6,95 NF l'heure, à partir du 1er novembre 1961.

(Circ. du 17-11-61 ; R.M./F. n° 41 du 27-11-61, p. 4025.)

⁂

Taux des heures supplémentaires au 1er mai 1961

	Taux de l'heure année	Heure de suppléance éventuelle
Professeurs certifiés degré supérieur :		
Echelle 1	485,73	12,14
Echelle 2	534,33	13,35
Chargés d'enseignement, 1er degré	400,23	10,00
Maîtres auxiliaires :		
Certifiés degré supérieur	389,16	9,72
Certifiés 1er degré	344,97	8,62
Non certifiés	272,34	6,80

au 1er juillet 1961

Professeurs certifiés degré supérieur :		
Echelle 1	499,95	12,49
Echelle 2	549,99	13,74
Chargés d'enseignement, 1er degré	411,93	10,29
Maîtres auxiliaires :		
Certifiés degré supérieur	400,59	10,01
Certifiés 1er degré	355,14	8,87
Non certifiés	280,35	7,00

au 1er novembre 1961

Professeurs certifiés degré supérieur :		
Echelle 1	511,92	12,79
Echelle 2	563,13	14,07
Chargés d'enseignement 1er degré	423,18	10,57
Maîtres auxiliaires :		
Certifiés degré supérieur	409,95	10,24
Certifiés 1er degré	364,77	9,11
Non certifiés	288,63	7,21

⁂

Indemnités aux professeurs appelés à participer aux Conseils de classe du cycle d'observation

	1-5-61	1-7-61	1-11-61
Professeurs Certifiés	138	142	145
Chargés d'enseignement	113	116	118

(Circ. du 14-11-61 ; R.M./F. n° 40 du 20-11-61, pages 3951 et s.).

HAYDN : *SYMPHONIE n° 92 en SOL MAJEUR*

dite OXFORD

par Paule DRUILHE

Nommé second maître de chapelle du comte Morzin en 1758, Haydn (1732-1809) écrit au début de l'année suivante sa première symphonie. Il en composera plus d'une centaine, la majeure partie durant les trente années — de 1760 à 1790 — qu'il passe au service des princes Esterhazy, les plus intéressantes, celles qui assurent sa renommée de symphoniste, datant de la dernière période de sa vie.

LES SYMPHONIES DE HAYDN

a) Structure.

Haydn étoffe la symphonie par l'introduction d'un quatrième morceau, un menuet — pièce importante des cassations ou sérénades — venant s'intercaler avant la dernière partie. La succession des mouvements est donc généralement la suivante :

1 - *Allegro,* de forme sonate, comprenant par conséquent une exposition de deux thèmes, le premier au ton principal, le second au ton de la dominante, un développement modulant sur des éléments de ces thèmes, une réexposition des deux thèmes au ton principal. Dans presque toutes ses grandes symphonies, Haydn fait précéder cet allegro d'une introduction lente, assez brève, dans le même ton.

2 - *thème varié,* ou, moins souvent, *adagio cantabile* dans le ton de la sous-dominante du ton principal.

3 - *minuetto* avec trio central et reprise du début.

4 - *rondo* (alternance d'un refrain et de couplets) ou *allegro* de forme sonate.

b) Instrumentation.

L'orchestre des premières symphonies (deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors) s'est peu à peu enrichi d'une flûte, de deux bassons, de deux trompettes, des timbales. La clarinette ne s'y adjoindra que pour les dernières partitions, sans doute sous l'influence de Mozart. Mais les instruments à cordes conservent toujours le rôle primordial de soutien harmonique de l'édifice, et l'instrumentation demeure claire et équilibrée.

LA SYMPHONIE « OXFORD »

(partition de poche : Heugel)

Discographie :

Deutsche Grammophon 18363.

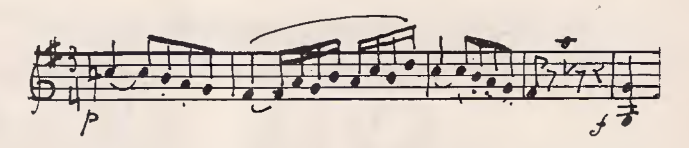
Ecrite en 1788, la Symphonie n° 92 doit son surnom au fait qu'elle fut choisie pour être exécutée le 8 juillet 1791 à Oxford, où Haydn, au cours de son premier voyage en Angleterre, recevait le titre de docteur honoris causa de l'Université. L'orchestre comprend les instruments à cordes, augmentés d'une flûte, de deux hautbois, de deux bassons, de deux cors, de deux trompettes et des timbales. Pas de clarinette dans cette œuvre qui comporte les quatre mouvements habituels: *Allegro, Adagio cantabile, Minuetto, Presto.*

I. Allegro, en sol majeur, à 3/4.

Un court *adagio* (vingt mesures), très expressif, dont la présence et l'insistante inflexion conclusive suivie d'un silence laissent présager Beethoven, ouvre ce premier mouvement construit selon la forme sonate.

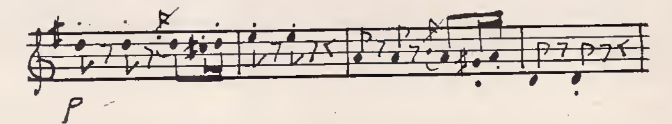
a) EXPOSITION.

1 - Le thème A, dont les quatre premières mesures — sur l'harmonie de la dominante, ré — seront surtout exploitées, et qui ne trouve son équilibre sur la tonique (sol) qu'à la cinquième mesure, est exposé par les premiers violons (p. 3, mes. 21) :



Un dessin ascendant (tête de A par mouvement contraire) amène la répétition de A (mes. 41), dont les dernières mesures s'orientent vers ré majeur, ton de la dominante (p. 6, mes. 57). Onze mesures de transition commencent par un brutal changement de mode (ré mineur) qui ne dure que trois mesures (mes. 61-63), le mode majeur réapparaissant à la mesure 65.

2 - Le second thème (B), très bref (quatre mesures) en ré majeur (ton de la dominante) répété une seconde fois et suivi d'une conclusion de quatre mesures, clôt l'exposition (p. 8, mes. 72) :



b) DEVELOPPEMENT (p. 9, mes. 83).

Le thème B est d'abord repris en sol majeur. Mais aussitôt, par mouvement rétrograde et contraire, les hautbois ramènent le début de A, en tierce aux violons (p. 10, mes. 89), puis aux bassons (mes. 91). Des éléments des deux thèmes se superposent (mes. 95 à 98). Le thème A décale son point de départ et entre en imitations aux cordes seules dès la mes. 99, et le jeu se poursuit, modulant fugitivement, jusqu'à la mes. 108. Le groupe de trois croches répétées suivant une noire pointée, qui accompagnait la tête de A dans l'exposition apparaît alors (mes. 110), précédant le retour de la tête de B (les deux noires), accompagné par un arpège des premiers violons. Ce court développement qui oscille entre la mineur, sol majeur, mi mineur, la mineur, ré majeur, se termine de façon originale par une sorte d'appel de la flûte soutenue par le hautbois et les bassons, suivi d'un silence de deux temps.

c). REEXPOSITION (p. 13, mes. 125).

1 - Le thème A, présenté en sol majeur, entre en canon

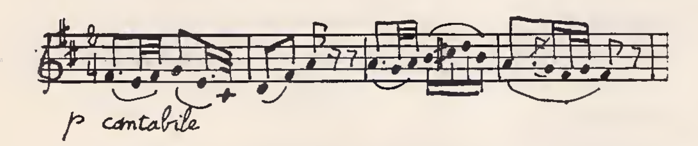
aux 1ers violons puis à la flûte à l'octave supérieure. B semble vouloir se dessiner également en sol majeur (p. 15, mes. 138-139), mais en définitive, la première partie de A est reprise en imitations par les premiers violons (mes. 145) et le basson (mes. 146) à l'octave inférieure, et dans le ton de sol mineur. De longues tenues retardent l'entrée de B, qu'une pédale supérieure des violons (en trémolo) prépare. Seule la première mesure de ce thème est exploitée en imitations aux violons, à la flûte, puis au hautbois (mes. 159 à 162), modulant à chaque entrée, pour revenir en sol majeur au retour de A (p. 17, mes. 166). Un développement s'établit sur la tête de A présentée par mouvement contraire, soutenue par une pédale de ré, dominante du ton principal, aux flûte et cors (p. 18, mes. 175 à 180). Apparition timide et incomplète de B (p. 19, mes. 183).

2 - Le ton principal de sol majeur est solidement établi lorsque le hautbois (p. 20, mes. 191), puis la flûte et les premiers violons (mes. 195), présentent le thème B. Après une courte transition modulante, nouveau retour du début de A en sol majeur (p. 21, mes. 205), interrompu par un court développement qu'une cadence rompue amène en mi bémol majeur (mes. 212), et même en la bémol (mes. 213).

Enfin, comme une sorte de strette, le début de A en ré majeur (p. 22, mes. 220), et B en sol majeur (mes. 225), orné d'un contrechant de la flûte et du hautbois, reviennent une dernière fois. Un fragment répété de l'arpège terminal de A, affirme la cadence finale en sol majeur.

II. **Adagio,** en ré majeur, à 2/4, de forme lied.

a) Les violons chantent une souple et gracieuse mélodie en ré majeur (p. 24) :



Ce thème passe à la flûte (mes. 9) qui le double à l'octave supérieure, et l'accompagnement s'amplifie. Un dessin chromatique amène la troisième reprise par les violons en partie doublés par le hautbois (p. 25, mes. 23). Le même dessin chromatique introduit la quatrième et dernière reprise, incomplète et conclusive (p. 27, mes. 35).

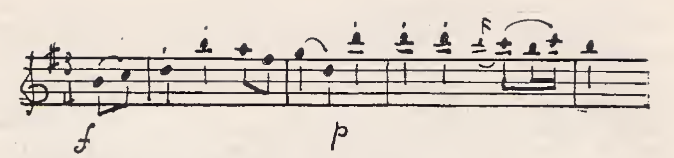
b) La partie médiane (p. 27, mes. 40), en ré mineur, véhémente et bien rythmée, faisant appel aux syncopes qui lui donnent un caractère haletant (p. 27, mes. 45, 47, 48, etc.), utilisant la seconde augmentée (si bémol, do dièze) qui accentue le côté tragique du discours musical, exploite dans une opposition violente, la première mesure du thème qui commande tout le second mouvement (p. 27 à 30; mes. 44 à 47 et 52 à 65).

c) Le retour du thème dans la tonalité du début (ré majeur), s'effectue aux violons et hautbois (p. 31, mes. 72). Il est ensuite incomplètement repris à la flûte doublant les violons (p. 32, mes. 86), puis aux cordes graves contrepointées par les premiers violons (mes. 88). La seconde partie du thème se transforme, s'amenuise, s'interrompt de points d'orgue (p. 33, mes. 95, 96). Après le second point d'orgue, il faut remarquer l'accord de septième diminuée sur sol dièze, dramatique et mystérieux, qui amène habilement la rentrée.

Commence alors une courte coda. Les bois exploitent des éléments du thème. Une pédale de tonique (ré) donnée par les cors et contrebasses (p. 34, mes. 107) soutient les derniers échos du thème.

III. **Minuetto,** en sol majeur, à 3/4.

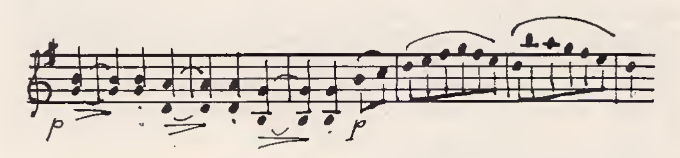
a) Les violons, doublés par les hautbois puis par la flûte, énoncent le thème, très franc d'allure, en sol majeur dans sa première présentation (p. 35) :



A sa reprise, il conclut en ré majeur.

La page suivante utilise certains éléments du thème : notes répétées syncopées (p. 36, mes. 13 à 15, et 19 à 22), gammes en imitations contraires sur pédale de dominante (ré) aux violoncelles (p. 36, mes. 23). Après ce divertissement essentiellement en sol mineur, le thème reparaît en sol majeur (p. 37, mes. 32). Modifié dans la terminaison de sa reprise (mes. 38), il conclut en sol majeur.

b) Le thème du *trio*, également en sol majeur, comprend deux éléments : des accords syncopés des bassons et cors, suivis d'une réponse mélodique des premiers violons (p. 38, mes. 50) :



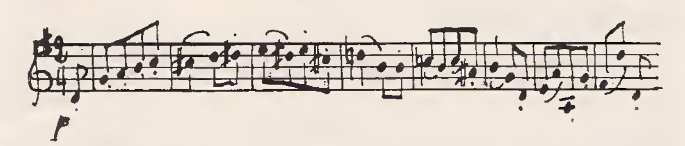
La seconde partie du trio est entièrement construite sur le rythme en syncopes. Dans le silence de l'orchestre — allégé des trompettes et des timbales — rentre le thème, aux bassons et cors (p. 40, mes. 87). Cadence finale en sol majeur.

c) Répétition du menuet, sans les reprises.

IV. **Presto,** en sol majeur, à 2/4, en forme d'un premier mouvement de sonate.

a) EXPOSITION.

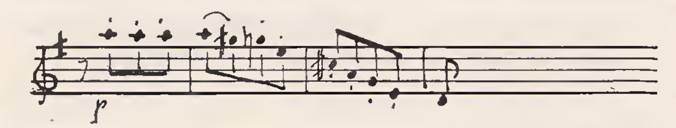
1 - Le premier thème, en sol majeur, vif et alerte, au départ ascendant, soutenu seulement par les sauts d'octave des violoncelles, assurant une pédale de tonique, s'expose deux fois aux violons (p. 42) :



Il est ensuite doublé à l'octave par les flûtes, tandis que les cors renforcent les violoncelles (mes. 10), et répété sous cet aspect.

Il développe certains de ses éléments toujours sur la pédale de tonique, trompettes et timbales accentuant parfois le rythme par un accord répété (p. 44, mes. 37, 39, 43), puis réapparaît en ré majeur — ton de la dominante — aux bassons et cordes graves, contrepointé par une mélodie descendante (p. 45, mes. 53).

2 - Le second thème, descendant, en ré majeur, dialogue en imitations légèrement modifiées, entre les premiers violons et la flûte (p. 47, mes. 79) :



Peu exploité, il fait place au premier thème, également en ré majeur, donné par les bassons et les cordes (p. 48, mes. 97), qui termine l'exposition.

b) DEVELOPPEMENT (p. 49, mes. 113).

Comme tout développement, il reprend en les variant, en les amplifiant, des éléments des deux thèmes, du premier surtout.

Il commence brusquement par un accord de mi bémol majeur, en fait, sixième degré de sol mineur, tonalité dans laquelle le premier thème apparaît. De « grandes pauses » en séparent par trois fois les diverses présentations tronquées (en ut mineur, ré mineur, mi mineur). Cet emploi des silences utilisés comme moyen d'expression et de développement — assez rare à cette époque chez les classiques — mérite d'être noté (p. 49, mes. 120; p. 41, mes. 124 et 128).

Après la présentation du premier thème plus ou moins modifié, en mi mineur (p. 50, mes. 130), en si mineur (mes. 139), en mi mineur (p. 51, mes. 145), en la mineur (mes. 151), enfin en sol majeur (p. 52, mes. 158), arrive le début du second thème. Il dialogue entre les premiers violons (mes. 182) et la flûte (mes. 184), d'abord en ut majeur (mes. 182), puis en ré majeur (p. 54, mes. 186), enfin en mi majeur (mes. 190). Ces trois modulations successives à la seconde majeure supérieure offrent une nouveauté très frappante, quant à la hardiesse des enchaînements harmoniques, en cette fin du XVIIIe siècle.

Presque à découvert — après une mesure de silence — la flûte lance un dernier écho déformé du premier thème (p. 55, mes. 216). Une « grande pause » sépare le développement de la réexposition.

c) REEXPOSITION (p. 56, mes. 221).

1 - Le premier thème est présenté en sol majeur. A noter un fugitif changement de mode (p. 57, mes. 25 et suivantes), le discours passant en sol mineur.

2 - Comme il se doit dans une réexposition classique, le second thème apparaît en sol majeur également (p. 58, mes. 268). Mais le premier thème s'installe aux cordes et bassons (p. 59, mes. 287); puis la flûte accompagnée par les hautbois en tierces chromatiques descendantes (p. 60, mes. 299) ne peut le mener à son terme.

La coda, en sol majeur, resserre quelques bribes du thème principal qui passent à tous les pupitres. Encore une fois la flûte et les violons reprennent le premier thème (p. 62, mes. 325), entraînant tout l'orchestre dans une conclusion pleine de vie, en répétant selon l'usage du temps de nombreuses cadences parfaites dans la tonalité principale de sol majeur.

De l'étude de cette symphonie, nous pouvons dégager quelques traits caractéristiques de la musique de Haydn : fraîcheur et fertilité de l'inspiration, bonne humeur, esprit, vivacité, invention toujours renouvelée, jamais ennuyeuse, originalité de certains détails harmoniques, clarté et élégance de l'orchestration.

[D'après *Les Textes Musicaux Expliqués*, Hachette, éditeur.]

UNIVERSITE DE PARIS
INSTITUT DE MUSICOLOGIE

Séminaire de Pédagogie Musicale :

Réunion du Mardi 9 Janvier 1962, à 17 h. 30
à la Bibliothèque de l'Institut de Musicologie :

— Organisation pour l'année scolaire et plan des enquêtes.

Réunion du Mardi 13 Février 1962, à 17 h. 30
à la Bibliothèque de l'Institut de Musicologie :

— « La méthode audio-visuelle », par M. A. MASSIS, Inspecteur Général de la Musique à la Direction Générale des Arts et Lettres.

Invitation cordiale à tous les Professeurs d'Education Musicale.

EMISSIONS MUSICALES
DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

FRANCE II : Mardi à 15 h. 45
Mercredi à 15 h. 30 - Vendredi à 15 h. 45

Janvier

MARDI 9 :
Chant : Chanson de l'avoine (présentation et début de l'étude).

MERCREDI 10 :
Initiation à la musique : Dans les steppes de l'Asie centrale (Borodine).
Chant : Trojak (danse polonaise) : présentation et début de l'étude).

VENDREDI 12 :
Initiation au solfège (6e émission).

MARDI 16 :
Chant : Chanson de l'avoine (suite de l'étude).

MERCREDI 17 :
Initiation à la musique : Dans les steppes de l'Asie centrale (Borodine) : 2e émission.
Chant : Trojak (suite de l'étude).

MARDI 23 :
Chant : Chanson de l'avoine (fin de l'étude).

MERCREDI 24 :
Initiation à la musique : La Péri (Paul Dukas).
Chant : Trojak (fin de l'étude).

VENDREDI 26 :
Initiation au solfège : 7e émission.

MARDI 30 :
Chant : Séance de révision.

MERCREDI 31 :
Initiation à la Musique :
Dans les steppes de l'Asie centrale (Borodine) - La Péri (Paul Dukas) (2e audition).
Chant : séance de révision.

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1961

ETAT - 2e Degré
Solfège



ETAT - 1er Degré
Chant scolaire



***

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
(Lycée La Fontaine)

Théorie

1 - La tierce diminuée inférieure de la sous-tonique d'un ton est *sol dièze*.

Quel est ce ton et quels sont ses tons voisins ?

2 - Quelle est la mesure à quatre temps qui a une blanche pointée comme unité de mesure ?

3 - Dans une transposition, les altérations accidentelles ont été abaissées devant *si*, *mi* et *la*. A quel intervalle a-t-on transposé ?

---

(1) Voir « Education Musicale » nos 82 et 83, nov. et déc. 1961.

SMETANA : *LA MOLDAVA*

par René KOPFF

Partition :

Ed. Eulenburg n° 472.

Discographie :

Il existe une vingtaine d'enregistrements sous la direction de Fricsay, Furtwängler, Karajan, Toscanini, Walter, etc., etc...

Smetana :

Né en 1824 à Litomysl en Moravie, Smétana peut être considéré comme le premier musicien de l'école nationale tchèque. A Prague il fut l'élève de Proksch. Protégé par Schumann et Liszt il se fit connaître d'abord comme pianiste prodige. En 1854 il fonda à Prague une Ecole de Musique. Sur l'entremise de Liszt il devint en 1856 maître de chapelle à Göteborg en Suède. A son retour en 1866 il fut nommé chef d'orchestre au théâtre national de Prague. Mais en 1874 la surdité dont il souffrait déjà depuis longtemps empira à tel point qu'il dut renoncer à son poste. Le mal s'aggravait encore, attaquant le cerveau, et c'est dans un asile à Prague que Smétana mourut en 1884.

Ses principales œuvres :

Des Opéras : Les Brandebourgeois en Bohême (1866), la Fiancée vendue (1866), Dalibor (1868), Libuse (1868-72), les Deux Veuves (1874), le Baiser (1876), le Secret (1878), le Mur du Diable (1882).

Musique de chambre : 2 quatuors, dont le premier en mi mineur est intitulé : de ma vie; des pièces pour le piano;

Des poèmes symphoniques : dont le cycle : Ma Patrie.

Son importance :

Smétana est le créateur de l'école nationale tchèque. Comme compositeur d'opéras il a pour sa patrie l'importance d'un Weber en Allemagne ou d'un Glinka en Russie. Comme symphoniste il est un grand admirateur de Liszt et suit les traces de celui-ci en se consacrant à la musique à programme. Son premier mérite est d'avoir su vivifier son art aux sources populaires nationales et d'avoir accru ainsi les flots de la musique européenne de l'important affluent d'un folklore plein de vigueur et d'accents particuliers. Ce n'est, hélas ! qu'après sa mort que Smétana trouva une audience plus vaste, dépassant les limites de sa patrie, d'abord avec son opéra-comique « la Fiancée vendue » et ensuite avec ses œuvres symphoniques.

Ma Vlast (Ma Patrie)

Les préférences de Smétana allaient incontestablement à la musique dramatique. Mais après ce monumental mystère patriotique qu'est Libuse, et alors que la cruelle surdité et l'inimitié grandissante de son entourage l'avaient terrassé, Smétana songea à exprimer plus librement et plus intimement ce qu'il ressentait, sans le soutien littéraire d'un livret. Et de 1874 à 1879 il travaille à ce cycle symphonique *Ma Vlast* qui chante l'histoire, les légendes et le paysage de la Bohême. Ce cycle que son auteur a dédié à la ville de Prague comprend six poèmes symphoniques. Les quatre premiers datent de 1874-75. On peut les grouper par deux, glorifiant alternativement des souvenirs historiques et légendaires ou des paysages :

1) Vysehrad - 2) Vltava - 3) Sarka - 4) Prairies et bois de la Bohême.

Les deux derniers, conclusion superbe et glorieuse de ce cycle, ne furent ajoutés qu'en 1878-79 :

5) Tabor - 6) Blanik.

Chacun de ces poèmes constitue un organisme unique et distinct, pouvant être exécuté seul. Mais l'emploi de motifs cycliques, de citations ou de transformations de motifs crée entre eux un lien réel. C'est un compatriote de Smétana, Zeleny, qui a rédigé pour chacun le programme littéraire vu et approuvé par le musicien.

Vltava (La Moldava)

Il s'agit de la rivière que les Allemands nous ont habitués à appeler la Moldau, principale artère fluviale arrosant la Bohême, traversant la capitale Prague et allant en fin de course grossir l'Elbe de ses flots.

Commencée le 20 novembre 1874, achevée le 8 décembre de la même année, cette partition a donc été composée en moins de trois semaines, et, selon une indication de l'auteur, « en surdité complète ». La première exécution eut lieu à Zofin le 4 avril 1875. C'est le seul des six poèmes dans lequel Smétana ait ajouté des indications programmatiques au cours de la partition même. Aucune erreur d'interprétation n'est donc possible quant au sens de la musique.

Le programme précédant la partition nous explique ceci : « Deux sources jaillissent à l'ombre de la forêt de Bohême, l'une chaude et agile, l'autre fraîche et molle, et s'unissent en clapotant sur les cailloux et en scintillant sous les rayons du soleil levant. Le ruisseau devient bientôt une rivière qui grossit toujours en parcourant les paysages de Bohême. Elle traverse de sombres forêts où retentissent les joyeuses fanfares d'une chasse; elle traverse encore de fraîches prairies où le peuple fête des noces campagnardes en chantant et en dansant. Au clair de lune les fées de la forêt et des eaux, les russalki, s'ébattent gaîment sur les flots argentés dans lesquels se mirent de vieux châteaux, témoins de l'ancienne gloire du pays. Dans les rapides de St-Jean le fleuve écume et tonne en se frayant avec force un passage entre les rochers. Puis s'étalant dans un lit élargi, il continue à rouler avec une majestueuse tranquillité vers Prague où l'accueille l'antique et solennel Vysehrad, pour se perdre enfin aux yeux du poète vers l'horizon lointain. »

On peut considérer que ce poème symphonique a la forme d'un rondo de construction libre dont l'unité résulte d'une part du triple retour du thème principal comme refrain et d'autre part de ce mouvement ondulant qui parcourt toute l'œuvre en figurant l'éternelle course des vagues.

ANALYSE :

Source de la Moldava :

Allegro commodo non agitato, 6/8, en mi mineur.

Sur quelques notes pincées des cordes et de la harpe un charmant petit motif très fluide, câlin et caressant, jaillit des flûtes comme le mince filet de la source jaillit du sol. (1)

C'est un fragment du thème principal du premier poème symphonique, Visehrad (la forteresse de Prague), qui est repris ici et forme comme un trait d'union entre ces deux poèmes. Dans son étendue de quinte entre mi et si il contient d'ailleurs déjà le germe du thème principal. A la mesure 16 fuse comme la deuxième source le renversement de ce thème aux clarinettes. Ce joyeux clapotis de vagues s'amplifie peu à peu; l'alto s'y associe (mes. 28) cependant qu'aux flûtes et aux clarinettes ce sont des traits en tierces et en sixtes. L'ensemble des cordes reprend (mes. 36) cet ondoiement châtoyant sur lequel s'élève (mes. 40) aux

violons et aux hautbois, le thème principal, simple et gracieux comme un chant populaire de Bohême (2).

Les deux sources sont réunies, la Moldava est née. Ce thème se développe paisiblement en un ensemble de construction ternaire ABA, continuellement agrémenté par le motif ruisselant des vagues. Le premier élément du thème est repris une seconde fois (mes. 48). La rivière s'avance sans hâte, mais s'élargissant toujours entre ses rives charmantes. Le deuxième élément du thème (mes. 55) s'amplifie et conquiert peu à peu tout l'orchestre. Le tintement du triangle y ajoute la note cristalline des reflets lumineux. Les cors s'animent déjà dans un crescendo répété (mes. 64 et 66). Et le premier élément du thème principal reparaît plus brillant encore (mes. 73) dans une étrange hésitation modale aux violons, flûtes et hautbois. Cette deuxième partie formée par les éléments B et A (mes. 55 à 79) est reprise.

Chasse dans la forêt :

Même mouvement, en do majeur.

La Moldava, devenue un fleuve, continue sa course à travers la forêt de Bohême qu'anime le tumulte d'une chasse à courre. C'est un motif rythmique des cors secondés par les hautbois qui annonce cet épisode (3).

Les trompettes répondent aux cors (mes. 88) sur la dominante sol, puis sur la sous-dominante Fa (mes. 94) pendant qu'aux cordes les vagues continuent à courir en arpèges de croches et de doubles croches. Les cors se répondent dans un hallali victorieux en ré mineur (mes. 98), puis en mi majeur (mes. 102); aux hautbois reparaissent des bribes du thème principal (mes. 104 et 106). Un diminuendo s'amorce; la chasse s'éloigne et se perd au loin, mais le fleuve continue inlassablement sa route.

Voici que l'ondoiement ternaire des cordes se mue en rythme binaire de duolets et de quartolets (mes. 112, etc.). C'est comme si d'un lointain village dont on s'approche on entendait déjà les échos d'une fête.

Noce paysanne :

(Mes. 118) L'istesso tempo ma moderato (même tempo, mais modéré), 2/4, sol majeur.

Sur une tenue des cors, les cordes indiquent le rythme d'une polka qui commence mesure 122 (4).

C'est une joyeuse danse campagnarde, chantée en tierces populaires par les clarinettes et les cordes, cependant que les basses y ajoutent un jovial contrepoint ou scandent allègrement les pas des danseurs. Fait qu'on retrouve souvent dans le folklore slave, le thème de la danse est repris intégralement dans le ton de la dominante ré majeur (mes. 138). Les cuivres se mêlent à la fête. Timbales et triangle rivalisent de gaîté en frappant temps et contretemps. Puis (mes. 146) retour au ton initial de la danse en sol majeur. Enfin les flûtes piquent continuellement la dominante en syncopes au-dessus d'une coda chantée par les violons et les clarinettes (mes. 154). Mais là aussi le voyage doit se poursuivre impérieusement. Il faut quitter la fête dont les derniers échos se perdent au loin. Le soleil se couche derrière les montagnes. La nuit tombe; mais une douce clarté l'illumine : la lune s'est levée.

Clair de lune; ronde des nymphes :

Même tempo, 4/4, la bémol majeur.

Un accord de sol mineur qui s'élabore aux bois se mue ensuite en dominante de la bémol majeur, nouvelle tonalité. Une superposition extrêmement fluide et mobile d'un nouveau dessin des flûtes en doubles croches et des triolets ondoyants des clarinettes, une rêveuse mélodie en longs accords tenus par les cordes en sourdine (5), des arpèges aériens de la harpe et de tendres tenues des cors, tout concourt à créer une atmosphère enchantée, toute de mystère et de scintillement, qui évoque à merveille le miroitement lumineux des rayons de la lune se reflétant dans les vagues. Un silence bienfaisant plane au-



dessus de la campagne. Sont-ce des traînées de brouillard que l'on observe, ou les nymphes du fleuve, les russalkas, qui prennent leurs ébats et dansent la ronde au clair de lune ? C'est avec les moyens orchestraux les plus délicats qu'est décrite cette gracieuse vision romantique. page à la fois d'une très haute musicalité et d'une indiscutable force évocatrice. Peu à peu ce nocturne s'anime; aussi doucement que possible un certain mouvement rythmé s'empare des cuivres (mes. 213, etc.) (6).

Les hautes silhouettes muettes des vieux châteaux qui regardent passer le fleuve du haut des collines semblent rêver des souvenirs épiques de leur gloire passée. Insensiblement le mouvement s'anime encore. Un crescendo dans le mouvement fluide des flûtes et des clarinettes (mes. 233) ramène le thème principal semblablement à la première présentation (tempo primo) (mes. 239).

Rapides de St Jean (mes. 271) :

Dans un tutti fracassant un motif excité saute continuellement d'un groupe des cordes à l'autre, dépeignant les tourbillons écumants des vagues. Les flots tumultueux, resserrés dans un étroit chenal, se précipitent brutalement dans les rapides de St-Jean. Plus fort que l'agitation des cordes et que les accords hachés des cors et des trompettes, les bois, les bassons, les tubas et les trombones clament alternativement des fragments du thème principal, déchiqueté, dénaturé parfois par des altérations dissonnantes. Puis, dans un crescendo imposant (mes. 303 et c), cymbales et grosse caisse viennent à la rescousse d'un tutti déjà furieux et déchaîné.

Mais voici que l'obstacle est franchi. L'orchestre se calme brusquement (après mes. 326). Un rapide trait des cordes conduit (mes. 333) à une radieuse reprise par tout l'orchestre du thème principal de la Moldava en mi majeur. L'imposant fleuve continue majestueusement sa route vers Prague, la capitale aux cent tours, où il est salué par le thème principal de Vysehrad, la glorieuse forteresse qui domine la ville (mesure 359) (7) et qui faisait

l'objet du premier poème de ce cycle. C'est l'harmonie complète des vents qui chante ce thème avec la solennité d'un hymne national, sous la jubilante allégresse des cordes qui reprennent à la fin de cette resplendissante coda le thème de l'éternelle Moldava (mesure 404). Dans un diminuendo progressif ce thème remonte et redescend plusieurs fois l'échelle des violons pour mourir sur un point d'orgue dans les hauteurs éthérées de la chanterelle. C'est comme si du haut du Vysehrad l'œil poursuivait au loin les derniers méandres du fleuve qui s'éloigne et se perd dans les brumes de l'horizon.

Deux accords ff du tutti forment le point final de cette composition immortelle.

Grâce à son programme concret explicite, indiqué par l'auteur lui-même, grâce à la qualité fortement suggestive des différents thèmes et de leurs développements, ce poème symphonique est le plus populaire de tout le cycle. Il peut être présenté à n'importe quel auditoire. Personnellement nous le passons avec beaucoup de satisfaction aux élèves des classes de quatrième au moment où en géographie on leur parle des pays de l'Europe Centrale.

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Textes à réaliser



REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *janvier*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de NF. 14 (NF. 16 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.

PALESTRINA : STABAT MATER

par A. GABEAUD

Partition :
Ed. Philharmonia.

Enregistrement :
ARC. 37.142 (17/45).

Bibliographie :
Palestrina de Michel Brenet.
Combarieu : Histoire de la Musique : Tome I.

CONSIDERATIONS GENERALES

Le *Stabat Mater,* cantique liturgique romain, appartient à un genre spécial apparu vers le XIe ou XIIe siècle, et qui connut une grande faveur, mais dont il ne demeure dans la liturgie catholique, que cinq exemples : ce genre c'est la *séquence* (parfois nommée : prose) qui est une *suite* de *strophes* (*ou versets*) en vers rythmés et rimés, chantée généralement à deux chœurs (ou deux groupes) alternés, le 2e reprenant la mélodie du premier sur les paroles suivantes (verset ou demi-verset).

Chaque verset (ou double verset) possède sa mélodie propre. Dans certaines séquences longues (telles : le *Dies iræ* ou le *Lauda Sion*) les phrases différentes sont en nombre limité et sont reprises sur les versets suivants dans le même ordre (parfois rompu pour des raisons expressives).

La séquence se chante à la Messe, après le *trait* ou l'*alleluia,* entre l'Epitre et l'Evangile.

Le *Stabat Mater* est une des cinq séquences figurant dans le rituel romain, elle fut composée à la fin du XIIIe siècle, par un moine franciscain : *Jacopone de Todi* (mort vers 1306). Le texte dresse un tableau de la Vierge debout au pied de la Croix où agonise et meurt son fils Jésus. L'évocation de l'attitude douloureuse de la mère, est suivie d'une prière qui va, de la compassion du chrétien associé aux souffrances causées par ses péchés, à un élan d'espérance vers la gloire du Paradis.

La version grégorienne présente autant de phrases mélodiques que de versets (10). Chacune s'applique aux trois premiers de chaque verset, et se reprend exactement sur les trois derniers vers. Ces dix phrases courtes tournent autour des mêmes formules en mode mineur, bien que la voix s'élève ou descende dans le grave selon le sens du texte, sans sortir d'une tessiture peu étendue; il est intéressant de voir de près la séquence grégorienne car *Palestrina* semble influencé par certaines formules mélodiques. Les auteurs étaient presque tous des musiciens d'église familiarisés avec le chant romain qu'ils dirigeaient ou exécutaient (et dont ils furent parfois les déformateurs...)

Le texte de Jacopone inspira de nombreux compositeurs depuis les polyphonistes : *Josquin de Prés, Anerio, Palestrina*; plus tard : *Caldara, Scarlatti,* sans oublier Pergolèse dont le « Stabat » est le plus célèbre; les classiques et les romantiques sont représentés par *Haydn, Schubert, Liszt* (dans son oratorio : *Christus*) et *Rossini,* très théâtral, dont Wagner a écrit un commentaire ironique qui est... un éreintement! Notre époque, après l'œuvre de *Dvorak,* nous donne le bel Oratorio *Stabat Mater* de *Francis Poulenc.*

L'œuvre de Palestrina

Le *Stabat Mater* de Palestrina qui fut publié plus tard avec un recueil de Motets, a été composé en 1590, époque où le Maître jouissait d'une gloire incontestée ayant dépassé les frontières. Ses œuvres étaient répandues en Allemagne et en France; sa situation à la Cour papale dont il était le compositeur attitré paraissait plutôt enviable, bien qu'il envisageât de monter plus haut en devenant le directeur de la Chapelle pontificale, malgré son état de laïc.

Après la mort des papes Sixte-Quint et Urbain VII qui régna 12 jours, le nouveau pontife Grégoire XIV reçut pour son couronnement la dédicace d'un livre de « Magnificats », l'offrande d'une Messe, enfin celle du grandiose « Stabat Mater » à 8 voix. Malheureusement le pape Grégoire XIV devait décéder une vingtaine de mois après son élection, et Palestrina lui-même, le rejoindre en 1594 sans réaliser sa dernière ambition !

Les œuvres de Palestrina, extrêmement nombreuses, ne tombèrent pas tout de suite dans l'oubli; il y eut cependant des dispersions, des attributions erronées, des confusions et surtout, des « arrangements » parfois désastreux, souvent œuvre de virtuoses ne craignant pas d'ajouter des ornements disparates de plus ou moins mauvais goût qui défiguraient complètement les œuvres. La Polyphonie « a cappella » disparaissait peu à peu en face du nouveau style instrumental et surtout du prestige de l'Opéra, le contrepoint cédait la place à l'écriture plus simple de l'harmonie verticale.

Pourtant, on chantait encore les œuvres des polyphonistes italiens à la Chapelle Sixtine où certains fervents d'Euterpe pouvaient les admirer : Ainsi, l'historien anglais *Burney* (compositeur et auteur d'une Histoire générale de la Musique) eut l'idée de publier un recueil où figurent le « Stabat Mater » de *Palestrina* et le « Miserere » d'*Allegri* (transcrit de mémoire par Mozart). Au XIXe siècle, *Al. Choron* (1771-1834) dépensa de gros efforts pour la résurrection de la musique du XVIe siècle, lesquels efforts ne furent pas toujours appréciés ni compris; il avait confié à l'abbé Baini, musicologue, le projet d'une édition des œuvres complètes de Palestrina, mais l'abbé mourut avant la réalisation de l'entreprise. A cette même époque les Romantiques se passionnent pour le Moyen-Age et la Renaissance à la suite de fouilles dans les bibliothèques, leurs révélations ou reconstitutions parfois empiriques furent souvent entâchées d'erreurs et leur enthousiasme musical se portait parfois à côté, ainsi celui de Victor Hugo pour Palestrina (dans son poème : « Que la musique date du XVIe siècle ») où l'on constate une ignorance de l'histoire musicale très excusable au XIXe siècle. La réédition et la diffusion des œuvres de Palestrina devaient s'accomplir à partir de 1862, et être menées à bien. L'Ecole *Niedermeyer,* et plus tard les *chanteurs de Saint-Gervais* restituèrent dans leur intégrité, les admirables chœurs de l'époque polyphonique, grâce aux exécutions et éditions en notation moderne, lesquelles furent poursuivies ainsi que les recherches jusqu'à nos jours. Entre temps, d'autres musiciens s'étaient penchés sur les œuvres polyphoniques : *Beethoven* en avait découvert et étudié dans la Bibliothèque impériale de Vienne : l'admiration et le choc ressentis trouvent leur écho dans la « *Canzone* » du 15e *Quatuor. Richard Wagner* eut aussi le bonheur d'examiner de près quelques œuvres, où il voit « une représentation de la vie spirituelle », « une image hors du temps et de l'espace »... Aussi, peut-être en vue d'une exécution publique, fit-il la transcription en notation moderne, du « *Stabat Mater* » de *Palestrina* dont il respecta scrupuleusement l'écriture musicale, ceci en 1848, époque où il projetait un Oratorio sur « Jésus de Nazareth »... et participait à la Révolution de 1848, on sait comment cette politique tourna pour lui ! Cependant cette transcription fidèle est restée, et elle nous servira de champ d'étude sur le style et l'expression du *Stabat Mater.*

Le style polyphonique qui atteint son apogée au XVIe siè-

cle, est entièrement bâti sur le contrepoint, avec ou sans imitations, aux mélodies superposées, entrelacées, évoluant dans une liberté totale, bien qu'apparente, car elle est régie par des lois assez strictes. Chez les Italiens, on recherche l'ampleur, la majesté, la mise en valeur des voix, plutôt que l'expression... Palestrina y ajoute sa foi, sa ferveur, son recueillement qui donnent la vie à la plupart de ses œuvres religieuses; l'absence de tout lyrisme maintient, même dans l'expression douloureuse, cette *sérénité* inhérente au vrai Chant grégorien, latente chez Bach, et qui doit être le sentiment dominant toute musique religieuse sincère, inspirée par la Foi et l'Espérance, ces deux certitudes du croyant.

Les vocalises ornementales peuvent figurer dans la trame mélodique, sans abus, leur expansion reste sobre; les mélodies de chaque partie se meuvent le plus souvent par degrés conjoints, surtout dans le « Stabat » où les ornements sont très rares, l'écriture plutôt syllabique même dans les superpositions; c'est presque de l'écriture harmonique, avec des cadences et affirmations tonales, bien que l'œuvre aille souvent d'une échelle à l'autre (*la mineur, do, ré mineur, sol*); on n'y trouve aucun accord dissonant ou attractif; c'est une *suite d'accords parfaits* dans laquelle interviennent parfois des retards, seules dissonances, qui ne troublent en rien le calme de la pièce. Quant au chromatisme, il est absent, quelques altérations amorcent une sensible, une tierce majeure... Signalons certains enchaînements d'accords (comme celui de sol et de fa) que réprouvera l'époque classique.

Le rythme demeure assez libre, tantôt binaire, tantôt ternaire; l'écriture vocale est admirable, mettant en valeur le caractère et la beauté de chaque voix; la tessiture ne s'étend pas au delà des limites naturelles, aucun éclat ne vient troubler la sérénité de l'ensemble. Cette œuvre, comme la plupart des chœurs de l'Epoque polyphonique, est réservée aux voix seules, « a cappella », sans aucune intervention instrumentale. La couleur des voix, leur opposition ou leur alliage jouent un rôle analogue à celui qui sera dévolu aux instruments de l'orchestre. C'est pourquoi nous conseillons à nos lecteurs de se procurer l'enregistrement signalé, et de n'entendre l'œuvre qu'à travers les chœurs qui dialoguent ou s'unissent. Toute réduction au piano ou à l'orgue donne un résultat décevant.

ANALYSE

Ce double chœur peut se sectionner en 2 parties, d'après le texte latin :

a) L'attitude douloureuse de la Vierge au pied de la Croix;

b) La prière du chrétien uni à cette douleur provoquée par ses fautes, et s'élevant à l'espérance du Paradis.

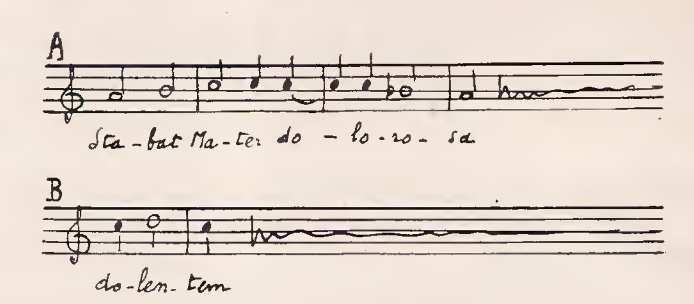
1re PARTIE

1er Verset : Stabat Mater dolorosa...

commence avec le vers initial, une mélodie courte (4 mesures) confiée au 1er chœur (A) et reprise par le 2e chœur sur les paroles suivantes avec les mêmes harmonies. Le 2e chœur complète cette première phrase d'un motif descendant de 6 notes. On aboutit à un accord de *la* sans tierce. Mes. 10, le 2e chœur part du *do dièse* (accord de *la*) pour le 4e vers; le premier chœur s'unit au 2e qu'il double, avec des entrées par 2 : D'abord les 4 notes (*la, sol, fa, mi*) descente douloureuse, qui reviendra souvent. Un contresujet l'accompagne qui change avec la 2e entrée, car les 4 notes et leur suite se répercutent en canon : basse, soprano. Les voix montent et retombent (à 4 parties) pour conclure le verset sur l'accord parfait de *ré* avec un *fa dièse* (remarquer le mélisme sur *transivit* aux voix de femmes.

2e Verset : O quam Tristis :

A 8 parties réelles. Le premier soprano part du *Sol* aigu



et descend pour aboutir, avec les chœurs, sur l'A.P. de *Fa* (vocalise au ténor du 2e chœur). L'analyse harmonique de ce passage donne les enchaînements suivants : A.P. de *sol, do, fa, si bémol, fa* (en quintes descendantes ou en dépression). On repart (toujours la descente de 4 notes) vers Fa (le 1er chœur seul). Dialogue entre les deux chœurs : « Quæ mærebat » : 2e chœur, 1er, 2e, 1er. A la mes. 35, les deux s'unissent à 8 parties pour aboutir à une cadence parfaite : *mi, la* (basse), le mi est surmonté d'un *sol dièse,* et une vocalise se place au 2e chœur : alto, ténor.

3e Verset : « Quis est homo »

semble continuer le précédent au 1er chœur. Le ténor monte jusqu'au *la* et domine l'ensemble. Le 2e chœur prend sur le dernier accord (mes. 41-42) reproduisant les mesures 39-41 sur d'autres paroles pour terminer sur 2 blanches sans ornements; mes. 45 : vers l'A.P. d'*ut,* mélisme aux soprano et ténor. Le 2e chœur répond sur un rythme bien *ternaire,* en dépit du maintien de la mesure à 4/4 par le transcripteur (on retrouvera beaucoup de passages analogues). A partir de la mes. 50, on aurait pu écrire à 3/4, le rythme étant souligné par les accents « *Christi, matrem...* ». Le 2e chœur répond avec une formule traditionnelle (B) expressive figurant souvent sur le mot *douleur*: la broderie de seconde supérieure déjà employée dans le chant grégorien, et que l'on retrouvera chez *Victoria* (*O vos omnes*), *Gluck* (*Alceste*) et plus tard chez Beethoven (Appassionnata : 2e formule du 1er th.). En général la note supérieure est allongée ou accentuée; c'est une forme du *symbolisme,* lequel s'est toujours manifesté dans l'Art.

4e Verset :

Après une cadence en *ré,* le 1er chœur commence : « *pro peccatis*). Le 2e voit Jésus « tourmenté et flagellé » dans une suite d'accords majeurs (*sol, ré, do, si bémol, do*) que les vieux traités du XIXe ne recommandent pas ! et aboutit par d'autres harmonies, à un provisoire repos sur *la* que le 1er chœur transforme en cadence sur *ré* (avec un fa dièse) et *sol.* Le 2e reprend doucement et les deux s'unissent à 8 parties pour terminer avec des vocalises sur « spiritum » avec l'accord de *la* majeur.

2e PARTIE

5e Verset : « Eia Mater » :

A 3/4 le rythme ternaire est très affirmé. Le 2e chœur (en *la*) accentue la broderie de seconde (B) sur « *mater* ». Dialogue, puis les deux s'unissent à 4 parties sur « in amando... », montent et s'arrêtent sur l'accord de *ré* majeur.

6e Verset :

Nouvelle invocation : « *Sancta Mater* », sur les trois accords majeurs (*sol, ut, fa*) à 8 parties, le 1er chœur dit le 2e vers « crucifixi ». Mes. 100 : « Cordi meo » double canon (1er chœur), les deux continuent à 4 parties (en contrepoint naturellement) pour aboutir à un accord de *mi* (dominante de *la* avec sensible); le 1er chœur achève la strophe en *la.*

7e Verset : « Fac me tecum » :

Mes. 118, avec les 4 notes descendantes à la partie supérieure (elles figuraient dans le passage précédent). Vocalises au ténor et 1er alto, quand les deux chœurs s'unissent à 8 parties. Arrêt sur un accord de *sol* à 4 parties : ténor et voix de femmes (effet lumineux) au « Juxta crucem », le fidèle veut s'unir à la Mère douloureuse au pied du Crucifié; ce passage est sur des harmonies majeures et des mélismes ornent la ligne vocale qui se tient dans les notes hautes. Très bel effet. Arrêt sur un *la* (avec un *do dièse*).

8e Verset : « Virgo virginum » :

Le début semble continuer le passage précédent, toujours avec les voix hautes (ténor et voix de femmes,) la sérénité a remplacé la compassion, tout s'éclaire et l'emploi exclusif des harmonies majeures y contribue (on peut étudier de près cette succession harmonique). Les deux ensembles s'unissent pour une imploration « fac ut portem » à 8 parties qui se réduisent à 4 (1 basse, 2 ténors, 1 alto) vers l'accord d'*ut*.

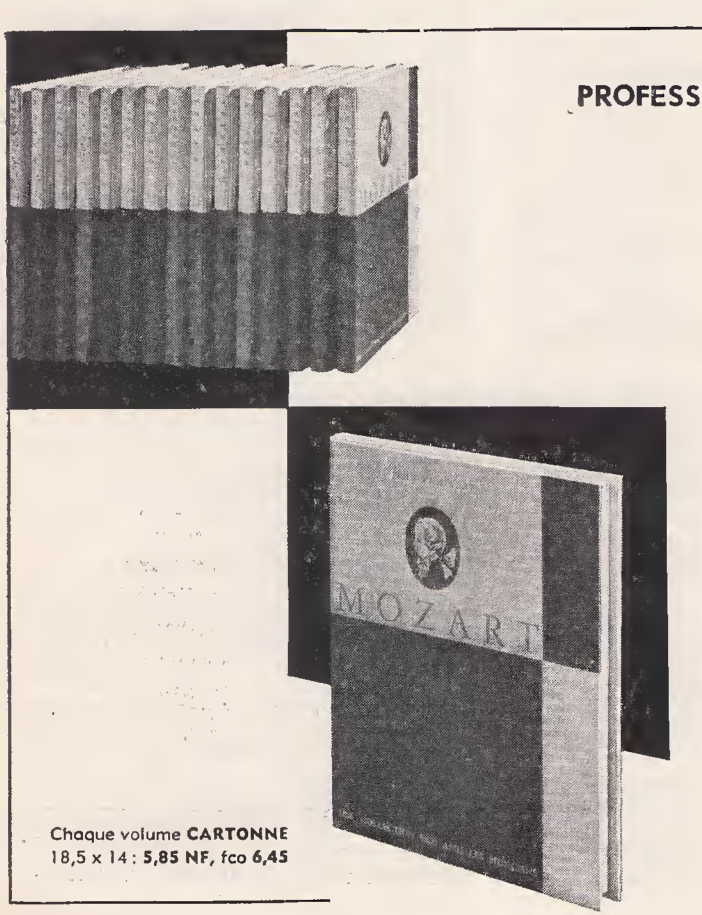
9e Verset : « Fac me plagis » :

à 3, puis 4 voix hautes (ténors, voix de femmes) ramenant la luminosité; la basse entre sur « et cruore filii » inclinant vers *ré* mineur. Le 2e chœur (à 4 parties) chante : « Flammis », auquel le premier répond dans la force, avec l'évocation du jugement...

10e Verset : « Fac me cruce... » :

L'invocation continue (sur le texte des paroissiens de l'Edition vaticane, ces 3 vers sont différents). D'abord le 2e chœur avec entrées successives, puis le premier sur la même musique. Les deux s'unissent à 8 parties pour le 3e vers, dialoguent à partir de « quando corpus » (avec les 4 notes descendantes). Avant que le 1er ait fini le 2e entre en paradis, sur les 4 notes : *do, si, la, sol,* dont le dessin est répercuté successivement par l'alto, les voix d'hommes. Arrivé à : « gloria », les vocalises montent, alors le premier chœur prend à son tour « Paradisi » et le 2e le rejoint sur « Gloria » à 8 parties finissant sur une grande cadence (*la, ré,* tous les 2 avec la tierce majeure), ornée de vocalises au 1er soprano et 2e ténor.

Telle est cette très belle page d'une grande simplicité, d'une grande pureté d'écriture et d'une expression intense.



NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Puisque j'ai pris l'habitude de suivre un ordre chronologique par genre, le premier disque à signaler contient un curieux exemple du théâtre religieux au XII[e] siècle. Les livres d'histoire de la musique en parlent ou, tout au moins, le nomment; il est donc célèbre, d'une célébrité venant de sa naïveté primitive touchante et, parce qu'il émane d'une jeunesse amateur de théâtre, celle des élèves des écoles diocésaines de Beauvais, jeunesse qui satisfaisait sa force dans des réjouissances théâtrales, lesquelles, tout en s'inspirant des autels, s'évadaient de leurs rigueurs. Tel se présente le *Jeu de Daniel*. Chants à l'unisson d'allure populaire ou empruntant au domaine grégorien alternent avec des parties instrumentales confiées, la plupart du temps, à des instruments médiévaux. Voilà une pièce historique de collection qu'on ne saurait laisser de côté, surtout les fervents du Moyen-Age. (DEUTSCHE-GRAMMOPHON, LPM 18609.)

Franchissant plusieurs siècles, voici une illustration fameuse de l'école vénitienne avec G. GABRIELI et un choix remarquable de *Motets*. Indépendamment de toute étude sur ce maître, sur son art, grand, somptueux et moderne, si vous désirez vivre, en imagination, la splendeur des exécutions de musique religieuse à plusieurs chœurs en la basilique Saint-Marc, prenez ce disque. Toutes les œuvres enregistrées appartiennent aux *Symphoniae Sacrae*; elles donnent la maîtrise du musicien à traiter le double chœur allant jusqu'à 15 voix; de plus, elles montrent l'évolution du langage contrapuntique vers l'expression et la couleur, ce qui, d'ailleurs, est bien vénitien. Un prélude d'orgue précède chaque motet. Parmi les instruments de l'orchestre, on remarque 4 flûtes à bec, luth, viole, dessus et basse de gambe, 4 orgues dont 3 positifs et un régale; la pochette dit encore que l'un de ces orgues date de 1718, qu'un autre est la reconstitution d'un instrument de 1510 et qu'un troisième reproduit l'orgue de la Chapelle d'Argent d'Innsbruck. (AMADEO, AVRS 6117.)

Une fois de plus, qui s'en plaindrait ! voici J.-S. BACH et quelques-unes de ses *Cantates* : Les Cantates 169 et 170 en *Ré Majeur*, toutes deux écrites pour voix d'alto, en 1731 et 1732 à Leipzig. La première, BWV 169, « *Gott soll allein mein Herze haben* » pour le 18[e] Dimanche après la Trinité, est, somme toute, un arrangement, mais quel arrangement ! d'un concerto pour clavecin, le seul, d'ailleurs, qui ne soit pas sorti d'un concerto pour violon; dans la présente cantate, l'Allegro du concerto devient Introduction τ l'Air « *Stirb in mir* », dont on admire l'aisance, fut écrit sur le Siciliano du dit Concerto. Il n'y a pas de clavecin parmi les instruments, mais au contraire, l'orgue se voit chargé d'un rôle important, la raison en est que l'instrument dont Bach disposait lorsqu'il écrivit cette Cantate avait des jeux d'une étonnante beauté, d'où ce rôle de soliste que l'on trouve ici. L'autre Cantate est pour le 6[e] Dimanche après la Trinité, BWV 170. Je recommande vivement cet enregistrement, car, en dehors de sa qualité technique, il restitue avec la plus grande fidélité une interprétation hors de pair de deux pages toutes de souplesse et d'une sensibilité infinie (PHILIPS, 641107 AXL). Le disque ERATO, LDE 3179, contient les Cantates BWV 78 et 67, écrites en 1724, choix particulièrement intéressant du fait d'une certaine similitude architecturale entre les deux œuvres. La *Cantate* 67 « *Halt ! im Gedächtniss Jesum Christ* » pour le Dimanche de Quasimodo. Non moins excellent que le précédent disque, celui-ci donne deux des meilleurs exemples d'une forme assez imprécise, mais dont le compositeur en fit une des plus belles de la musique sacrée; par nécessité professionnelle, il la traita toute sa vie; il la renouvela constamment. Les solistes, parmi lesquels Krebs, Kelch, Larrieu, Pierlot, M. Cl. Alain, la chorale H. Schütz de Heilbronn et l'orchestre de chambre de Pforzheim forment un ensemble d'une parfaite homogénéité; le rythme exaltant de cette musique, la profondeur sonore des chœurs et des chorals ne pouvaient trouver meilleur serviteur que F. Werner. Bravo !

Que dire aussi de cet autre excellent enregistrement qu'ARCHIV PRODUKTION réserve à deux Cantates profanes, la célèbre *Cantate du Café* et la moins connue *Cantate burlesque*, plus exactement Cantate paysanne, datée de la dernière année du Cantor. Cette Cantate burlesque « *Nous avons un nouveau gouvernement* » est le fruit d'une commande faite à Bach par son librettiste Picander, lequel désirait que soit écrite une musique populaire à l'occasion de la prise de possession du domaine de Zschocher, en Saxe, par le chambellan C.H. von Dieskau, supérieur hiérarchique de Picander dans l'administration des contributions. L'idée plût à Bach, il prit plaisir à écrire, sur ce texte en dialecte saxon, une œuvre éminemment populaire : airs de danse, formes de danses, mélodies populaires, instrumentation simple animent les 24 morceaux, tous fort courts, à l'exception des Airs 14 et 20. Voilà une nouvelle occasion de montrer à vos élèves un Bach tout plein d'une naïveté franche et heureuse, d'une part, et, d'autre part, de leur montrer l'étonnante diversité du maître (14161 APM).

Le 3[e] volume des *Lieder* de SCHUBERT par F. Dieskau (voyez nos numéros 76 et 80 pour les volumes 1 et 2) s'inscrit au catalogue VOIX DE SON MAITRE (FALP 664), disque fort utile aux élèves des classes terminales puisqu'il contient, dans la meilleure interprétation qui soit, une œuvre imposée au Baccalauréat 2[e] partie 1962: *Le Roi des Aulnes*.

Voilà donc pour la musique comportant l'élément vocal. En musique instrumentale, j'attire, d'abord et surtout, l'attention sur une publication VALOIS, excellente par elle-même et dont la diffusion, que je souhaite, devrait tirer de l'oubli dans lequel elles sombrent peu à peu ces œuvres si jeunes, si fraîches et si bien construites que sont les *Sonates pour piano* de HAYDN; un cours sur la musique instrumentale ne saurait se passer de ce disque parfait. Il contient quatre Sonates : *Mi bémol Majeur* (H.XVI 52), publiée en 1798; *Ut Majeur* (H.XVI 35) antérieure à 1780; *La bémol Majeur* (H.XVI 43) publiée en 1785; *Ut Majeur* (H.XVI 50) de 1794. L'enregistrement, d'une extrême finesse, sert à merveille le jeu et la technique de Robert Riefling. La pochette, élégante comme toujours chez cette marque, porte le chiffre 1; voilà qui semble promettre une intégrale, ce dont tous les mélomanes se réjouiront (MB 421). D'un tout autre intérêt, mais tout aussi nécessaire à la découverte de ces formes parfaites que sont les petits ensembles de chambre, les deux premiers *Trios de l'opus* 1 de BEETHOVEN par le Quatuor hongrois, forment l'excellent disque DF 730032 aux DISCOPHILES FRANÇAIS.

Comme toujours, les Concertos pour solistes sont ce qu'il y a de plus abondant. De HAYDN, le double Concerto pour clavecin et violon, œuvre charmante, s'il en est, forme un très bon 25 cm chez LUMEN (LD 2444) — de MOZART, deux Concertos se partagent le disque 698040 CL chez FONTANA; le premier, K. 456 en *Si bémol Majeur*, œuvre dont la simplicité se manifeste dans les idées, leur conduite et l'orchestration, fut écrit en 1784 pour une virtuose aveugle, Marie-Thérèse Paradies; le second, K 595 en *Si bémol* également, le dernier du musicien, est un chef-d'œuvre par sa conception générale, son caractère symphonique, l'intense expression des thèmes, l'opposition et, à la fois, l'étroite union soliste-orchestre. Le développement du

premier mouvement mérite à lui seul, une étude et une écoute attentives pour la façon dont Mozart joue avec le thème initial; aucune virtuosité, mais, réserve, mélancolie, voire tristesse, et par ailleurs une richesse symphonique insoupçonnée. La soliste, peu connue, joue tout cela à ravir et avec un sens mozartien peu commun. Prenez ce disque, vous serez heureux — De SAINT-SAENS, le 5e *Concerto en Fa Majeur,* dit « *Egyptien* » se trouve, joué par Richter, au CHANT DU MONDE (LDA 8128) — de BARTOK, G. Andra a enregistré chez DEUTSCHE GRAMMOPHON (618611) les 2e et 3e *Concertos pour piano.* Le premier des deux date de 1931, le second, et dernier du compositeur, fut écrit en 1945. C'est un ouvrage dans lequel, dit S. Moreux, le musicien « ne veut plus, ou ne peut plus, se poser de problèmes. Il condense en formules heureuses, circonscrit en gestes harmonieux. Il est à la fois d'une coupe traditionnelle et d'un caractère personnel ». Dédié à sa seconde femme, Ditta Pastori, ce concerto resta amputé des 17 mesures finales, la mort ayant surpris le compositeur dans son travail; Tibor Serly se décida à terminer l'œuvre en utilisant les esquisses.

***

En symphonique, je suis heureux de citer une fois de plus SUPRAPHON; cette marque tchèque s'attache à mettre en lumière la musique pré-classique et classique tchèque; comme elle est assez peu connue, cela nous réserve des découvertes enrichissantes et éclaire d'une lumière vive tout ce qui a précédé l'épanouissement de la symphonie classique. De cette école, brillante en nombre de compositeurs et qualité des œuvres, voici quatre symphonies : la *Symphonie en Si bémol Majeur,* en 3 mouvements, une des huit composées par un musicien dont Mozart subit l'influence dans l'organisation du mélodrame : Georg BENDA (1722-1795); la *Symphonie en Ré Majeur,* également en trois mouvements de Frantisek MICA (1694-1744); la *Symphonie en La Majeur,* dite symphonie printanière, en quatre mouvements de Jan STAMIC (1717-1754), lequel joua un rôle important dans l'école de Mannheim et dans la fixation de la symphonie en quatre mouvements; la *Symphonie en Ré Majeur* en trois mouvements de Josef MYSLIVECEK (1737-1781). La mise au point des disques de cette collection « *Musica Antiqua Bohemica* », objet des soins les plus attentifs, s'oriente non seulement dans la haute qualité des interprétations, et dans la pureté des enregistrements, mais aussi dans une présentation à la fois sobre et luxueuse; chaque pochette s'agrémente de fort belles reproductions de portraits; une plaquette de 14 pages retrace ce que furent l'école tchèque et les musiciens enregistrés. Voilà donc encore un disque bien précieux (A 19040). A la suite, retenez, de MOZART, les *Symphonies* 29, K. 201 en *La Majeur* et 38 en *Ré Majeur.* K 504, dite de Prague, toutes deux jouées par l'orchestre philharmonique de Berlin dirigé par Karajan (COLUMBIA, FCX 810). Au même auteur, DECCA consacre un festival formé du *Nocturne en Ré Majeur,* K. 286, pour quatre orchestres, la *Sérénade Nocturne* K. 239, en *Ré Majeur* pour deux violons solo, alto, basse, timbales et cordes, l'*Ouverture* pour *Lucio Silla,* K. 135 et les *Interludes* pour *le Roi Thamos,* K. 345. La Sérénade K. 286 date de 1777, chacun des quatre orchestres est formé de 2 violons, 1 alto, 2 cors et basse, le procédé de l'écho y est souvent utilisé, d'une façon originale, chaque orchestre répétant, en l'abrégeant, la phrase ou la partie de phrase énoncée par l'orchestre précédent, le système, très à la mode, se pratiquait depuis longtemps; en outre, du strict point de vue thématique et orchestral, les entrées sont variées et les cors se voient chargés d'un rôle inhabituel. La Sérénade K. 239, de 1776, en fait pour deux petits orchestres, permet, avec l'œuvre précédente, une comparaison intéressante pour l'évolution rapide dans le traitement du genre (LXT 5570). Deux autres symphonies bien connues, que l'on entend et ré-entend sans jamais se lasser, profitent elles aussi d'une interprétation hautement musicale et d'un enregistrement parfait chez Vox (PL 11270), ce sont les *Symphonies n° 3 « Rhénane »* et *n° 4* de SCHUMANN, dirigées par Ed. van Remoortel.

Enfin, le *Retour de l'Enfant prodigue* de Darius MILHAUD se trouve chez VEGA (C 30 A 280) dans la collection « Présence de la Musique contemporaine ».

A l'instant même, me parviennent deux disques dont l'intérêt et l'utilité me paraissent si évidents que je ne saurai en différer le compte rendu. Le premier provient de MUSIQUE ET CULTURE à Strasbourg, dont chaque mois nous donnons les programmes radiodiffusés. La réalisation et la présentation sont de Albert Jungblut. De tous les disques du genre soucieux de présenter les œuvres des maîtres aux enfants, celui-ci me paraît le meilleur et le plus sûr d'attacher un jeune auditoire à la musique. Il y a là un tel soin pédagogique, une telle sûreté que tout ce qui est dit et joué doit frapper d'une manière indélébile mémoire et sensibilité; voilà, certes du très beau travail. L'œuvre retenue pour ce premier enregistrement est le *Casse-Noisette* de TCHAIKOWSKY (MC-2501). Une plaquette rédigée avec grand soin suit pas à pas l'enregistrement. Ne le manquez pas et, pour l'avoir, adressez-vous à Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg. L'autre disque, charmant, est un petit 17 cm donnant de la manière la plus artistique qui soit, quatre vieilles chansons (*La Mère Michel, Compère Guilleri, le Chevalier du Guet, Sur le Pont d'Avignon*), la pochette donne paroles et musique et les textes sont illustrés d'une façon ravissante. Si vous avez des cadeaux à faire ou des récompenses à décerner, retenez ce disque (PATHÉ, Collection « Albumdisque », A 10705).

BACH (J.-S.) - Cantates BWV 169 et 170	30/33 - PHILIPS - 641107 AXL
Cantates 67 et 68	30/33 - ERATO - LDE 3179
Cantate du Café et Cantate burlesque	30/33 - ARCHIV - 14161 APM
BARTOK - Concertos 2 et 3	30/33 - DEUTSCHE - 618611
BEETHOVEN - Deux Trios	30/33 - DISCOPHILES - DF 730032
BENDA - Symphonie	30/33 - SUPRAPHON - A 19040
GABRIELI (G.) - Musique sacrée (Sancta et immavulata Virginitas; O Magnum mysterium; Nunc dimittis; Angelus ad pastores; O jesu mi dulcissime; Exaudi Deus; Hodie completi sunt; A Domine Jesu Christe; Canzone quarti toni à 15; Inclina Domine	30/33 - AMADEO - AVRS 6117
HAYDN - Quatre sonates piano	30/33 - VALOIS - MB 421
Double concerto en Fa M.	25/33 - LUMEN - LD 2444
Jeu de Daniel (Le)	30/33 - DEUTSCHE - LPM 18609
MICA - Symphonie	30/33 - SUPRAPHON - A 19040
MILHAUD - Retour de l'Enfant prodigue	30/33 - VEGA - C 30 S 284
MOZART - Deux Concertos	30/33 - FONTANA - 698 040 CL
Symphonies 29 et 38	30/33 - COLUMBIA - FCX 810
Nocturnes; Ouverture; Interludes	30/33 - DECCA - LXT 5570
MYSLIVECEK - Symphonie	30/33 - SUPRAPHON - A 19040
SAINT-SAENS - Concerto n° 5 op. 103	25/33 - CHANT DU MONDE - LDA 8128
SCHUBERT - Lieder	30/30 - V.S.M. - FALP 664
SCHUMANN - Symphonies 3 et 4	30/33 - VOX - PL 11270
STAMIC - Symphonie	30/33 - SUPRAPHON - A 19040
TCHAIKOWSKY - Casse-Noisette	25/33 - MUSIQUE ET CULTURE - MC 2501
Vieilles Chansons de France, n° 5	17/45 - PATHE - A 10705

LA MUSIQUE AU BACCALAUREAT

Les fascicules spéciaux contenant les analyses des œuvres imposées au baccalauréat 1962 (un fascicule pour la 1re Partie, un fascicule pour la seconde) sont en vente au prix de N.F. 2,— l'exemplaire.

Ne tardez pas pour passer vos commandes.

Le montant doit être versé à notre compte courant postal 1809-65 Paris.

TOUJOURS LA QUATRIÈME CONFÉRENCE DE L'I.S.M.E. (1)

Monsieur le Rédacteur en chef,

Permettez-moi de vous remercier. L'insertion de ma réponse m'a valu de nombreux témoignages d'intérêt, et, aussi, des demandes de renseignements. J'espère donc que vous voudrez bien accepter quelques lignes pour votre numéro de janvier.

Le prochain Congrès aura lieu en 1964. On m'a demandé de faire entendre, cette fois, une chorale à côté de nos groupements scolaires (orchestre et musique de chambre). Peu importe que cette chorale provienne d'un centre d'entraînement, d'un lycée ou d'un conservatoire. Sur le plan international, les intérêts de clans, de chapelles doivent disparaître. Il s'agit de faire rayonner notre esprit français grâce à quelques Jannequin et quelques Ravel, devant les représentants de 34 nations, qui viennent de si loin pour mieux comprendre, seulement, et sans aucun esprit de compétition.

Encore quelques précisions qui ont échappé à ma correspondante :

1° *Deux grandes maisons d'édition avaient envoyé, de leur propre mouvement, un lot d'ouvrages que j'ai trouvés, tout installés, à côté du stand américain qui nous a si généreusement accordé l'hospitalité. Je n'ai pas critiqué le choix de certains ouvrages, tel « l'Art et l'Homme », car on est invité, en somme, à un congrès, et il faut observer les lois de la politesse.*

2° *Nos « groupes d'exemples » ne sont pas venus pour un jour. Conviés le 23 juin (il est vrai que Mlle Druilhe n'était pas encore là) ils sont repartis de Vienne le 27 exactement.*

3° *On s'accorde généralement dans les milieux informés à considérer que les directeurs de conservatoires, que les habiles instrumentistes (répétiteurs de leurs maîtres) doivent être comptés parmi les éducateurs musicaux.*

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Rédacteur en chef, mes sentiments les meilleurs.

Pierre AUCLERT
Inspecteur principal de l'Enseignement Musical
Vice-Président de l'I.S.M.E.

***

1° Il eût été préférable que le choix des ouvrages les meilleurs et les plus représentatifs des tendances actuelles de la pédagogie musicale, ait été confié aux personnalités compétentes dans chaque ordre d'enseignement, et non laissé à l'initiative des éditeurs.

2° Je ne prétends pas que les jeunes instrumentistes ne soient restés à Vienne qu'un seul jour : des répétitions s'imposaient, ne serait-ce que pour mettre au point le regroupement des deux ensembles. Mais ils sont venus en qualité d'exécutants, et n'ont guère assisté aux séances autres que leur concert.

En conclusion, il reste à souhaiter qu'au prochain congrès tous les aspects de l'enseignement soient équitablement représentés.

P. DRUILHE.

(1) Voir E.M. nos 82 et 83, de nov. et déc. 1961.

Quelques Considérations sur le Clavecin

par René KOPFF

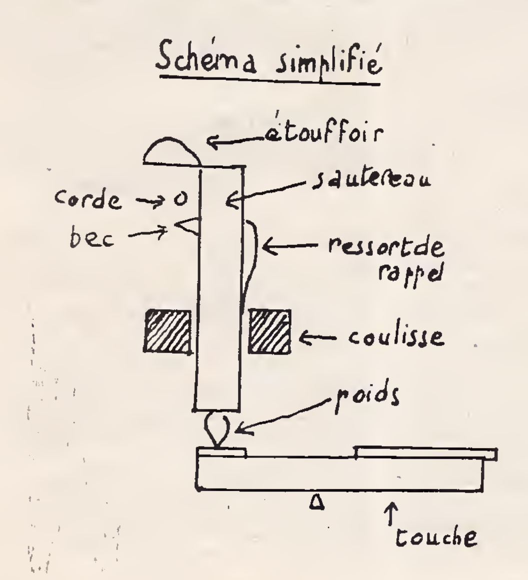
Nous avons souvent remarqué que la facture et le fonctionnement d'un instrument sont des faits qui excitent vivement l'intérêt des élèves, surtout chez les garçons, et que ces connaissances créent une réceptivité accrue pour la musique exécutée sur l'instrument en question.

Le piano, avec son système de marteaux qui percutent les cordes, leur est très familier, puisqu'on le trouve pratiquement dans chaque salle de musique. De nombreux élèves pratiquent l'un ou l'autre des instruments de l'orchestre, ou bien ils peuvent les rencontrer souvent aux concerts, aux revues militaires, dans les sociétés de musique rurales, à la télévision.

Mais l'illustre inconnu dans la ronde des instruments est assurément le clavecin. Certes, on sait habituellement que c'est un instrument à cordes pincees, on en connaît la sonorité fluette et un peu métallique grâce au disque, et l'on a déjà pris l'habitude, depuis quelques années, d'entendre le langage réel d'un Chambonnière, d'un Couperin, d'un Daquin ou d'un Rameau sans recourir au truchement quelque peu tinté d'un faux accent du pianoforte moderne. Mais malgré le renouveau dont il profite depuis une bonne trentaine d'années, le clavecin reste encore un instrument très rare que beaucoup de nos élèves n'auront sans doute jamais la chance de rencontrer « en chair et en os ».

Extérieurement le clavecin a la forme d'un piano à queue; c'est une caisse pentagonale soutenue par cinq pieds; pourtant il est moins large et moins massif d'apparence. Si le piano ne présente que deux ou trois pédales, le clavecin en a sept; mais elles ne servent pas du tout à renforcer ou à affaiblir la sonorité; elles remplacent les registres placés autrefois sur le côté de la table, comme ceux de l'orgue. Lorsqu'on soulève le couvercle ce n'est d'ailleurs plus au piano qu'on pense, mais bien à l'orgue, car il y a deux claviers superposés et réduits sur lesquels on ne compte qu'une soixantaine de touches. Jetons maintenant un coup d'œil à l'intérieur de la caisse et nous apercevons, comme au piano, des cordes tendues au-dessus de la table d'harmonie.

Quant au mécanisme, point de marteaux comme dans le piano. La corde est ébranlée par l'intermédiaire d'un doigt mécanique appelé sautereau et dont une épine proéminente pince la corde au passage à la manière d'un plectre. Le sautereau est une petite règlette de bois. Dans un creux médian est disposée une petite lamelle appelée l'âme du sautereau, à laquelle est collée l'épine faite autrefois d'un bec de plume, aujourd'hui en cuir de buffle durci et taillé en pointe. Grâce à un ressort de rappel l'âme supportant le bec s'escamote en arrière au moment où le sautereau retombe. En même temps un étouffoir soulevé par la tête du sautereau vient retomber sur la corde pour arrêter les vibrations.



Il est intéressant de constater que la corde ainsi pincée produit un son incisif et relativement bref, d'une intensité théoriquement toujours égale, sans rapport direct avec la force avec laquelle le doigt attaque la touche, comme c'est le cas au piano. Mais la monotonie qui pourrait résulter de cette intensité constante de sonorité n'est qu'un mythe. Car si le claveciniste ne possède pas comme le pianiste la possibilité d'enfler et de diminuer le volume sonore grâce au toucher, il serait pourtant déplacé de croire que le clavecin est un instrument inexpressif par définition. En effet, dans son « Art de toucher le clavecin » Couperin dit qu'il « est sensé de croire qu'une main qui tombe de haut donne un coup plus sec que si elle touchait de près ». Ailleurs il est question de « la belle exécution dépendant beaucoup plus de la souplesse et de la grande liberté des doigts ». Et après de nombreux conseils sur la manière dont il faut apprendre à toucher le clavecin, Couperin conclut lui-même : « Le clavecin est parfait quant à son étendue, et brillant par lui-même; mais comme on ne peut enfler, ni diminuer ses sons, je saurai toujours gré à ceux qui, par un art infini, soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression ».

Mais ce qui enrichit surtout la capacité expressive du clavecin, c'est qu'il dispose de nombreux plans sonores, grâce aux multiples combinaisons que permettent les registres, différents par la hauteur dans l'échelle des sons, et par la qualité des timbres. Le clavecin est centré sur un jeu de huit pieds fondamental qui est accompagné par un seize pieds à l'octave inférieure et un quatre pieds à l'octave supérieure. D'où trois systèmes de cordes superposées sur la table. Autant de registres, autant de séries de sautereaux rangés dans les cases d'une coulisse horizontale répondant à l'action d'une pédale. Les trois premières rangées actionnent respectivement le seize, le quatre et le huit pieds du clavier principal. La suivante correspond au huit pieds du clavier secondaire. La cinquième au jeu « luthé » dont les sautereaux grattent les cordes plus près du sillet. Le staccato du sixième registre est produit par une pièce de feutre qui se place sur les cordes près du sillet pour étouffer un peu la sonorité. Enfin la pédale centrale permet d'accoupler les deux claviers comme à l'orgue. Une vingtaine de combinaisons permettent donc de registrer habilement pour mettre différemment en relief le caractère particulier de chaque phrase musicale.

Cet instrument si délicat et si parfait qu'il satisfait le bon goût de l'époque classique n'est pas né du jour au lendemain. Son origine remonte au psaltérion du Moyen Age auquel on aurait adapté un clavier. Son nom par contre dérive plutôt du tympanon ou cembalum dont les cordes étaient frappées. Les noms les plus divers désignent les premiers instruments du genre : clavicembalo (d'où vient directement le nom français clavecin ou le nom allemand clavecymbel), gravicembalo, archicembalo, clavicordium, dulce melos, échiquier, harpsichord en Angleterre, clavicithérium en Allemagne. Au XVe et XVIe siècle prévaut en Angleterre un instrument de petites dimensions appelé la virginale. Sur le continent l'épinette un peu plus grande, affectant la forme d'une caisse pentagonale toujours sans

(suite page 19/107)

JOSEPH CANTELOUBE (1879-1957)

par Germaine BURIT

Le compositeur Joseph Canteloube est mort le 4 novembre 1957; il y a déjà 4 ans et la musique de notre pays a perdu en lui un de ses plus grands serviteurs.

Joseph Canteloube était né en 1879 à Annonay dans l'Ardèche. Il commença l'étude du piano dès l'âge de 4 ans et eut pour professeur une Polonaise, Amélie Doetzer, ancienne élève et amie de Chopin. Comme elle était très âgée, elle avait abandonné l'enseignement, mais elle fit exception pour l'enfant dont les remarquables qualités musicales l'intéressaient.

Après de sérieuses études classiques, le jeune musicien songeait à se consacrer à la carrière de virtuose, mais les circonstances l'obligèrent à vivre à la campagne, dans le Nord du Quercy, aux confins de l'Auvergne. C'est là, au milieu d'une nature pittoresque qui influera profondément sur la personnalité de l'artiste, que naitront bientôt ses premières œuvres.

En 1901, Joseph Canteloube devient un des meilleurs disciples de Vincent d'Indy. En 1906, il se fixe à Paris et entre à la Schola Cantorum où il devient l'ami de Charles Bordes, Albeniz et Déodat de Séverac. Il achève alors avec Vincent d'Indy ses études de fugue, de composition et d'instrumentation.

Il publie bientôt un grand nombre d'œuvres inspirées, toutes, par son amour de la terre des ancêtres et qui furent données à la Société Nationale en première audition: « Dans la montagne » (suite pour piano et violon, 1907); « Colloque sentimental », chant et quatuor à cordes (1908); « Eglogue d'Automne », chant et orchestre (1910); « Vers la Princesse lointaine », poème symphonique (Concerts Colonne, 1912); « L'Arada » (La Terre), suite de mélodies (Société Nationale, 1924); « Le Triptyque » pour chant et orchestre, joué également chez Colonne en 1923; Les « Préludes » du « Mas » (Colonne, 1922); les célèbres « Chants d'Auvergne » en 4 séries, publiées chez Heugel, furent interprétés dans toutes les Sociétés de Concert à Paris et acquirent rapidement une renommée mondiale. Ces « Chants d'Auvergne » sont très évocateurs et vraiment uniques dans la littérature musicale. Nul compositeur n'a su comme J. Canteloube, harmoniser le chant populaire de manière aussi riche et subtile et s'alliant si bien au charme rustique de ces mélodies. Le « Baïlero » entre tous est un chef-d'œuvre absolu, écrit Emile Vuillermoz, et jamais encore l'âme d'un paysage n'avait été captée avec autant de bonheur ».

Parmi ces œuvres symphoniques, citons encore : « Les Lauriers » pour orchestre (Colonne 1931); les « Pièces Françaises », pour piano et orchestre (Colonne 1936); « Poème pour violon et orchestre » (Colonne 1941); « Rustiques », trio pour anches, commandé par l'Etat en 1946 et créé à la Société Nationale en 1947. Puis viennent deux ouvrages lyriques d'importance : « Le Mas », pièce lyrique en 3 actes, dont J. Canteloube composa le poème et la musique. Cette œuvre, largement inspirée de chant populaire, fut représentée à l'Opéra de Paris en avril 1929 et valut à son auteur les 100.000 francs du prix Heugel, ainsi que la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur. Maurice Emmanuel écrivait à son sujet : « C'est la plus parfaite transposition à la scène d'un pays et de ses coutumes qui ait jamais été réalisée et réussie ».

J. Canteloube compose en 1933 « Vercingétorix », épopée lyrique en 4 actes. La répétition générale et la première à l'Opéra de Paris en juin 1933, eurent un succès exceptionnel. Le public acclama l'auteur qui dut paraître sur la scène. Dans cette œuvre, J. Canteloube innova pour la première fois dans l'orchestre, les ondes musicales Martenot dont l'effet fut saisissant. Cette œuvre magnifique fit écrire aux critiques : « J. Canteloube est assurément l'un des plus habiles parmi les maîtres de la couleur orchestrale ».

Mais le travail le plus significatif de J. Canteloube fut sa patiente recherche des chants populaires français qu'il recueillit de la bouche même des paysans. Il voit en eux l'expression fidèle du génie de notre peuple, la pure et fraiche source traditionnelle où doit puiser notre art musical anémié par un intellectualisme trop artificiel.

Dans ce domaine, l'œuvre de J. Canteloube s'avère considérable. Il a publié chez Rouart et chez Heugel, de très nombreux recueils de chants de nos provinces : « Chants Populaires de Haute-Auvergne et Haut-Quercy »; « Les Chants Paysans » pour chœur mixte a cappella; « Chants Religieux de Haute-Auvergne » pour chant et piano; « Chants des Terroirs Français » (12 chœurs pour voix égales); deux recueils de « Chants de France » pour chant et orchestre (Colonne 1945); « Als Catalans », hymne à 6 voix pour chœur mixte a cappella (créé par l'Orfeo Catala à Barcelone en 1931); « Chansons Galantes du XVIIIe siècle, pour quatuor vocal mixte et clavecin ou piano (Accord Parfait Radio 1933); et tout récemment, pour chant et piano : « Chants de l'Angoumois, du Languedoc, de la Touraine, des Pays Basques »; des Noëls populaires français, des « Airs Tendres » des XVIIe et XVIIIe siècles; « Le Chansonnier Alsacien » (70 chœurs pour voix égales); une collection de danses populaires (bourrée d'Auvergne, danse des treilles du Languedoc, danses bretonnes); « Chansonnier Français » pour chœur à voix égales chez Heugel ainsi que 7 Noëls pour chœr mixte. Il n'a pas écrit moins de 400 chœurs.

Chez Laurens, J. Canteloube a publié un ouvrage remarquable sur son maître Vincent d'Indy. Durand a édité une Anthologie des Chants Populaires Français en 4 volumes où J. Canteloube a réuni plus d'un milliers de chants de toutes les régions de France, avec textes et musique intégraux et une traduction française rigoureusement adaptée à la mélodie. Les chants sont groupés par provinces ou pays et précédés d'une étude géographique, historique et musicologique. Cette Anthologie dont l'importance surpasse ce qui a été publié jusqu'ici, est le fruit du travail de toute une vie; c'est un magnifique monument à la gloire de la vraie musique française. Cet ouvrage a été honoré d'une souscription du Ministère de l'Education Nationale et couronné par l'Académie Française et l'Académie des Beaux-Arts.

Une Anthologie en un volume de 150 chants populaires franco-canadiens, 12 chœurs canadiens pour 4 voix mixtes et 72 chœurs des bords du Rhin, pour voix égales, sont édités chez Durand et chez Rouart.

Mais l'œuvre déjà immense de J. Canteloube ne s'arrête pas là; depuis 1933, il a donné des centaines de conférences sur la chanson populaire. Puis, devenu grand voyageur par amour de son art, il part à l'étranger. On l'entend en Espagne, en Allemagne; il fait le tour de la Hollande, il va en Angleterre où il parle dans 30 villes du royaume. En 1938, chargé de mission par l'Education Nationale, en Scandinavie et en Europe Centrale et Orientale, il fait le tour de la Tchécoslovaquie mais la déclaration de guerre, en 1939, interrompt son voyage en Autriche, Yougoslavie, Bul-

garie et Roumanie. Partout, il se fait entendre, parlant et jouant lui-même, car il est un pianiste remarquable.

Son très grand talent et son activité inlassable lui valurent successivement : le prix Trémont en 1925 (Institut de France); en 1939, le prix Lasserre de musique (Education Nationale); en 1940, le grand prix de l'Institut (120.000 francs de la fondation Tornov-Lœffle); en 1946, il est nommé au Conseil National de la musique populaire (Education Nationale).

Les chants populaires de J. Canteloube ont été enregistrés chez Columbia, Grammophone, Pathé-Marconi, Cantoria, Oiseau-Lyre. Les « Chants d'Auvergne et d'Angoumois », sur microsillon Ducretet-Thomson avec Lucie Dolène, obtinrent le prix de l'Académie du disque français à l'unanimité.

Aujourd'hui, les œuvres de J. Canteloube sont chantées dans le monde entier. Aux U.S.A. son succès grandit tous les jours (on tourna même, en 1955, un film sur les « Chants d'Auvergne »). Ses disques sont vendus là-bas à des prix et en quantité incroyables (plus de 40.000 disques en deux mois). Les plus grandes vedettes chantent ses œuvres : Jenny Tourel, Gladys Swarthont, Susan Reed, Alice Mock, Adèle Meemann, etc., et ses « Chants d'Auvergne » furent chantés avec orchestre par Patrica Neway au Festival de Glyndebourne, en Angleterre, en 1952.

Malgré ses 78 ans, l'activité de J. Canteloube ne tarit pas. Quelques mois avant sa mort il venait d'achever son dernier opéra « Cartacalha », qui lui avait été commandé par l'Etat. « En attendant de me rendre aux U.S.A. pour une tournée de concerts, nous écrit-il, je viens de terminer enfin mes 3 actes (3 heures !) de « Cartacalha » — 400 pages de piano et chant. Cet été, dans « mon » château de Cogners, où je passerai 4 mois, j'achèverai l'instrumentation. C'est long, mais c'est pour moi une vraie récréation. J'espère bien voir l'œuvre montée... »

Il devait se rendre à Barcelone pour un festival de ses œuvres lors du cinquantenaire de la fondation du « Palau de la Musica Catalana », avec l'Orfeo Catala. « J'aurai donc un festival à l'Orfeo Catala, nous écrivait-il encore, et surtout la première audition de mon « Oda Nova à Barcelona » (de Maragall), que j'ai mise en musique pour l'Orfeo avec accompagnement de Cobla. Cela dure 20 minutes. C'est une grande affaire !... Je vais donc cet été, avec mon orchestration, pouvoir achever mes Mémoires (peut-être !), écrire un hommage à Chopin. D'autant qu'on me découvre comme exécutant de Chopin et on veut fixer cette tradition. Je vais donc graver au moins 10 bandes... »

En 1956, au retour d'un premier festival à Barcelone, le maître nous avait fait l'honneur de séjourner quelques jours chez nous. Un après-midi, en présence d'un petit groupe d'élèves et d'amis, il avait joué pour nous ses toutes dernières harmonisations et l'œuvre pianistique de Chopin selon la plus pure tradition. Ce fut une séance inoubliable et combien révélatrice !

Il aimait beaucoup notre Roussillon où il avait séjourné à plusieurs reprises à Céret, chez son ami Déodat de Séverac.

Pendant ses séjours à Céret, il avait fait ample moisson de chants populaires de notre région : « Les populations catalanes, dit-il dans son Anthologie des Chants Populaires Français, ardentes, combatives, aventureuses, sont artistes, poètes, musiciennes, passionnées pour la danse et le chant. Elles possèdent des chants traditionnels d'admirable qualité, répandus d'ailleurs, des deux côtés des Pyrénées. Ils sont surtout remarquables par leurs mélodies profondément lyriques, expressives et d'une grande beauté de ligne et d'accents, plus belles que ne le sont, en général, celles des chants populaires français. Ils sont l'image exacte de cette région magnifique, souvent âpre, comme écrasée de soleil, majestueusement étendue le long de la Côte Vermeille, au bord de la mer bleue ».

Ainsi, la haute figure de Joseph Canteloube s'impose avec une force particulière, car le caractère et les œuvres de ce grand compositeur le placent au tout premier rang parmi les plus grands musiciens de l'Ecole Française contemporaine. La critique a souvent loué sa valeur de compositeur et sa technique orchestrale et n'a pas craint de le mettre au niveau des Debussy, d'Indy, Ravel et Strawinsky. Aucun musicien n'a mieux que lui chanté la terre de France. Son œuvre entière porte l'empreinte de la nature, du sol natal. C'est pour ce très grand musicien de chez nous, le plus beau titre de noblesse.

LE CLAVECIN

(suite de la page 17/105)

pieds, précédait la venue du clavecin proprement dit qui constitue le couronnement de l'évolution de cette famille d'instruments à clavier et à cordes pincées. Admirons donc ces clavecins signés Hans Ruckers, qu'on peut voir au musée des instruments du Conservatoire, dans la beauté de leurs lignes et de leur décor somptueux autant que dans la perfection de leur mécanique. (XVIe et XVIIe siècles.)

Au XVIIe siècle on trouve déjà des instruments de 45 touches, munis d'un seize pieds. C'est à cette époque aussi qu'on introduit le tempérament de l'accord. Le meuble et son immense couvercle sont magnifiquement peints. Au XVIIIe siècle, le clavier s'élargit à 55 touches et l'appel des jeux se fait par pédales; les becs de plumes sont remplacés par des pointes de cuir. Mais bientôt la vogue du clavecin décroît, et il disparaît devant la concurrence du pianoforte (1750-1760) et devant l'orchestre grandissant qui n'a plus besoin de la basse du clavier pour être complet. Ce n'est que depuis quelques décades qu'on recommence à jouer sur l'instrument original les œuvres anciennes qui ont été conçues par lui et pour lui.

Un mot, pour finir, de ces fameux ornements qui tracassent si souvent les exécutants. On dit couramment qu'ils sont nés de la nécessité de remédier à la brièveté des sons de l'instrument, en meublant leur durée. Il y a du vrai en cela; mais ils ne sont pas qu'un cache-misère. On les retrouve également dans le style instrumental et vocal du XVIIIe siècle où ils ne s'expliquent pas par la même nécessité. L'ornement répond en effet au goût de l'époque. Aussi pouvons-nous bien les considérer tout comme le pendant musical de la profusion de dentelles, de rubans et de broderies qui ornaient la garde-robe de l'époque, comme les galanteries et la préciosité dont s'ornaient les manières et le langage des gens de qualité, comme les lignes contournées, les spirales, les enlacements, les nœuds, les coquilles et tous ces attributs ornementaux du style baroque et rococo, comme ces pieds de biche, ces sculptures et ces peintures dont se pare l'instrument même.

Ces ornements mélodiques font si intimement partie de l'inspiration même de cette musique que la moindre omission, même lors d'une exécution au piano, est ressentie comme un appauvrissement, donc comme un sacrilège. Couperin n'a-t-il pas dit lui-même : « C'est une négligence qui n'est point pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées, et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution ».

L'Education Musicale dans les Ecoles Normales d'Allemagne

par Raymond GROS

Professeur aux Ecoles Normales de Châlons-sur-Marne

Invité par le « Kultusminister » à visiter les Ecoles Normales d'instituteurs et d'institutrices de Rhénanie-Wesphalie, je me rendis à Aix-la-Chapelle où je résidai pendant un mois (19 juin au 19 juillet).

Je dois souligner la qualité exceptionnelle de l'accueil que me réservèrent mes collègues allemands. Je les remercie de ce qu'il me fut permis d'assister à tous leurs cours, ainsi qu'aux sessions d'examens, ce dont je profitai largement. Je m'intéressai cependant plus particulièrement à la formation musicale des futurs instituteurs d'Allemagne.

Peut-être n'est-il pas inutile de présenter succinctement les Ecoles Normales allemandes. Leurs principes et modes d'enseignement diffèrent de ceux connus dans les E.N. de France.

La formation professionnelle des instituteurs est une branche de l'Enseignement Supérieur. Les E.N. y sont nommées Instituts Pédagogiques ou Académies Pédagogiques. La durée des études est de 3 ans (6 semestres) en Rhénanie-Wesphalie. et ce depuis 1956.

Les bacheliers sont admis sur titre et les non-bacheliers en nombre très limité (10 à 15 par an), après avoir terminé une sérieuse formation professionnelle (C.A.P.), atteint l'âge de 22 ans et subi avec succès un concours d'entrée (Begabtenprüfung).

Comme tous les Instituts Pédagogiques, celui d'Aix-la-Chapelle est mixte et abrite en permanence 3 semestres d'étudiants (1, 3 et 5 ou 2, 4 et 6). Un semestre comprend 250 étudiants (à l'I.P. de Cologne : 500).

On distingue trois modes d'enseignement pour toute matière :

1° « Vorlesungen » c'est-à-dire conférences au cours ex-cathedra. Ces cours se font en amphithéâtre devant un semestre complet.

2° « Seminar » : ce sont les mêmes matières reprises en petit comité (séminaire) par le professeur et 20 à 30 étudiants.

3° « Uebungen » ou cours et leçons en très petits groupes : musique instrumentale, harmonie, film scolaire, tests, etc., etc...

Il est de tradition que chaque étudiant ait une matière pour laquelle il se sente une affinité particulière et dans laquelle il désire se spécialiser. L'emploi du temps hebdomadaire prévoit 2 heures obligatoires de matière élective dans chaque semestre, heures auxquelles s'ajoutent plusieurs autres, facultatives, dans la même branche.

Voyons le cas de l'étudiant s'intéressant particulièrement à la musique.

Voici les cours qu'il aura suivis, chaque semaine, pendant les semestres d'hiver et d'été 1960-1961 à l'I.P. d'Aix-la-Chapelle (celle-ci ressemblant, à quelques détails près, à tous les I.P. d'Allemagne Occidentale). Les chaires de musique sont au nombre de deux.

« *Vorlesungen* » (2 heures).

Thèmes traités : Prof. Hagelstange :

hiver : J.-S. Bach, citoyen de deux mondes.

été : La chanson populaire : son apport musical. Documents utilisés : « Das Singende Jahr », publié par Gottfried Wolters em röseler verlag.

Dozent Chassée.

hiver-été : Les méthodes d'Education musicale.

« *Seminar* » (2 heures).

Thèmes traités : Prof. Hagelstange.

hiver : Les formes de la musique vocale (lied, messe, choral, motet).

été : Eveil du sens musical chez l'enfant.

Dozent Chassée.

hiver-été : La chanson populaire allemande.

Chorale (2 heures) 78 membres.

Œuvre étudiée en été 61 : 4 chœurs à capella extraits de « Catulli Carmina » de Carl Orff, exécutés en public lors de la fête de fin de semestre en juillet dernier.

Œuvre projetée pour l'hiver prochain : « Jesu Meine Freude », motet de J.-S. Bach.

Pratique instrumentale et *improvisation* sur les instruments conçus par Orff pour les enfants (1 heure) : xylophones, Grockenspiel, métallophones, timbales, etc.)

Deux cours, dont un pour débutants Nous avons enregistré un conte en langue française pour lequel les étudiants ont improvisé des accompagnements variés.

Pratique de la flûte à bec (Blockflöte) 2 heures.

Ce cours avait peu d'adeptes cet été.

Collegium Musicum (2 heures) : orchestre de chambre dont les pupitres suivants étaient régulièrement pourvus : violons (10); viole de gambe (1); contrebasse (1); flûte (2); clavecin (1).

Cet orchestre de chambre participe aux fêtes de l'Ecole en y assurant les interludes musicaux.

Harmonie (1 heure). Deux cours, dont un pour débutants.

Réalisation à 2, 3, 4 parties de chansons populaires, soit pour voix seules, soit pour 1 voix accompagnée d'instruments divers (flûte, guitare, xylophones).

Direction de chorale (1 heure) : Deux cours, dont un pour débutants.

A ces heures s'ajoutent celles de la pratique instrumentale pour laquelle les étudiants disposent de 12 studios insonorisés meublés de 6 pianos et de 6 orgues (10 jeux chacun). Les leçons de piano, d'orgue, de flûte, de violon et de guitare (classique) y sont données par cinq professeurs de l'extérieur, rétribués par l'Ecole. Plus de 100 étudiants (sur 750) bénéficiaient pendant le semestre d'été 61 de ces leçons gratuites.

L'I.P. dispose encore de deux grandes orgues (50 et 25 jeux), dont un en salle de musique, de 3 pianos à queue Steinway et d'un clavecin.

Les étudiants se groupent en cercles d'étude aux heures de loisir (Arbeitskreis): politique, psychologie, littérature... et dirigés par l'un d'eux. Une trentaine d'étudiants pratiquaient ainsi durant un après-midi par semaine des danses folkloriques.

J'ai pu observer une collaboration intéressante entre les professeurs de littérature et de musique. Ils réunissent les étudiants de leurs séminaires pendant quelques heures par mois afin que Poésie et Musique s'y répondent. Le thème abordé au mois de juillet dernier fut celui du lyrisme de l'ère baroque.

Voici la rapide énumération des activités qui sollicitent ceux des étudiants s'intéressant à la musique. Sur les 750 étudiants de l'I.P. d'Aix-la-Chapelle, 70 participaient à

la presque totalité des activités musicales pendant le semestre d'été 1961.

Quant aux autres, obligés d'assister aux « Vorlesungen » de musique pendant quatre semestres, obligés d'enseigner le chant dans les classes d'application des écoles primaires, ils feront tout de même connaissance au cours d'un de leurs 6 semestres avec les cours d'harmonie ou de direction, car le C.F.E.N. comporte une épreuve de musique (chant, théorie, pratique instrumentale : ne serait-ce que le pipeau) et y échouer signifierait faire un 7e semestre à l'I.P. ! Qui voudrait courir un tel risque ?

⁂

Comme suite à ce rapport, M. Gros (Ecoles Normales d'Instituteurs et d'Institutrices de Chalons-sur-Marne) est à la disposition des professeurs d'Education musicale qui, un peu familiers avec la pratique de la langue allemande, désirent passer quelques semaines dans un Institut Pédagogique d'Allemagne.

Pour la Rhénanie-Wesphalie où fonctionnent onze Instituts Pédagogiques (dont ceux d'Aix-la-Chapelle, de Cologne, de Düsseldorf), les candidatures peuvent être adressées au

Dr. KLUXEN - Kultusministerium
Düsseldorf - Cecilien Allee

⁂

Les autorités universitaires de Rhénanie-Wesphalie sont désireuses d'intensifier les échanges entre professeurs des deux pays et de les étendre à des échanges d'élèves et de chorales.

Le Prix Florent Schmitt

M. Raymond LOUCHEUR, Directeur du Conservatoire National Supérieur de Musique et notre ancien Inspecteur Général, vient de se voir attribuer, pour l'ensemble de son œuvre, le Prix FLORENT SCHMITT, que l'Institut décerne pour la première fois. En lui renouvelant le respectueux attachement de tout le corps professoral, *L'Education Musicale* prie M. Raymond Loucheur d'accepter ses plus vives félicitations.

ENTENDU SUR FRANCE III...

Les émissions intéressantes à la Radio procurent un double plaisir lorsqu'elles fournissent l'occasion d'entendre l'un des nôtres. Ce fut le cas jeudi 30 novembre où *Marcelle de Mayo,* soliste des Concerts Colonne, passait en « direct » sur les antennes de France III au cours d'un concert de musique de chambre.

C'est le scherzo en ut dièse mineur de *Chopin* qu'elle avait choisi. Nous avons retrouvé les qualités habituellement appréciées chez Marcelle de Mayo. D'abord la clarté de sa construction, qui s'édifie naturellement et rationnellement, puis celle de l'étagement (grâce, notamment, à un usage modéré de la pédale). Dans ce jeu où les traits sont si finement ciselés, il y a pourtant de la puissance (nous souscrivons pleinement à cette réaction contre une conception erronée de Chopin) et cette vigueur engendre d'ailleurs d'heureux contrastes.

La manière de l'artiste, très personnelle et pleine d'attraits, s'inscrit dans une volonté délibérée de sobriété. Et c'est précisément de la pondération que se dégage une indéniable émotion lyrique.

A la radio, nous ne pouvons crier « bis » ! Alors nous l'écrivons...

Roland CHAILLON.

LIVRES - MUSIQUE

Airs de cour pour voix et luth par VERCHALY André (1603-1643). Transcription avec une introduction et des commentaires. Publications de la Société Française de Musicologie, Paris, 1961. 1 volume in 4° raisin, 209 pages. Prix : 55 NF.

La musique de luth en France a suscité peu de travaux, et son défrichement semblait marquer un long temps d'arrêt depuis que A. Mairy et G. Thibault avaient publié en 1934 des *Chansons au luth et Airs de Cours français du* XVIe *siècle*, transcription, commentaires et étude des sources de trois importants ouvrages : *La très brève et familière Introduction* (Paris, Attaingnant, 1529) premier recueil de chansons imprimées avec la tablature de luth ; la deuxième partie de l'*Hortus Musarum* (Louvain, Phalèse, 1529), et le *Livre d'Airs de cour miz sur le luth par Adrian Le Roy* (Paris, Le Roy et Ballard, 1571).

Par le présent volume, André Verchaly a voulu illustrer « le développement et l'évolution de l'air de cour, et des formes qui s'y rattachent durant la période où, après l'impression du livre de Le Roy, l'accompagnement en tablature de luth connaît sa plus grande vogue avant d'être supplanté définitivement par la basse continue ». Période d'épanouissement remarquablement riche : plus d'un millier d'airs paraissent entre 1603 et 1643. Et l'auteur en souligne l'importance dans l'histoire de la musique : « Cette abondante floraison, signe d'une évolution générale du goût et d'un changement de climat politique et social affirme, en faisant preuve comme la monodie italienne et l'*ayre* anglais de tendances profondément nationales, le triomphe du style vertical qui, vers la fin du XVIe siècle, détrône la polyphonie traditionnelle et prépare l'avènement de l'harmonie moderne ».

Conçu selon les normes habituelles de l'érudite collection des *Monuments de la Musique ancienne*, ce XVIe tome s'ouvre sur une substantielle introduction dans laquelle l'auteur rappelle « quelques données essentielles sur l'histoire de l'air de cour », expose avec prudence les conseils d'interprétation peu nombreux, épars dans les écrits du temps, justifie le choix des airs par le désir de suivre « un rythme qui correspond à celui de la publication des recueils ». Viennent ensuite les commentaires littéraires et musicaux pour chacun des quatre-vingt-dix airs, puis les textes musicaux eux-mêmes, transcrits en écriture moderne au-dessus de la tablature de luth. Trois index (Compositeurs, Poètes, Airs) facilitent le maniement de ce remarquable ouvrage, qui contribue à fixer un des aspects de la musique française à l'aube du classicisme.

Georges FAVRE.

***

La Musique dans les Congrès Internationaux, par BRIQUET (Marie) (1855-1939), Société Française de Musicologie, Paris, 1961. — 1 volume in 4°, 124 pages. Prix : 15 NF.

Cette publication — dépouillée de toute vaine et inutile littérature, d'une sécheresse et d'une précision voulues et indispensables comme il se doit pour un répertoire — comble une lacune : aucun ouvrage spécial aussi important n'a encore été consacré à la musique dans les congrès internationaux. L'énorme travail de dépouillement et de classement entrepris par l'auteur, et qui par l'abondance des matières n'a pu dépasser l'année 1939, s'est concrétisé sous la forme de multiples index : *Répertoire alphabétique des Congrès - Index Géographique - Index Chronologique - Index des noms d'auteurs - Index analytique - Table de concordance*. La clarté de ces listes, leur utilisation facile, simplifieront grandement la tâche des chercheurs. Souhaitons que l'auteur, poursuivant ses recherches, donne une suite à cette précieuse documentation, en même temps que la bibliographie des Festivals qu'elle nous laisse espérer.

Georges FAVRE.

***

Une amitié célèbre : I. Stravinsky, C.F. Ramuz par Pierre MEYLAN, un volume format 15,5×22, 100 pages. Editeur : Editions du Cervin, Lausanne 19 (Suisse) ; Librairie Ploix, 48, rue St-Placide, Paris-6e.

Qui dit Ramuz-Stravinsky dit : Les Noces, L'Histoire du Soldat, Renard, Les Chants russes. Il est donc particulièrement question de ces quatre œuvres ; l'auteur leur consacre 73 pages d'analyse, une analyse tenant compte de relations artistiques et intellectuelles étroites entre un écrivain et un musicien, relations qui aboutirent à une interpénétration profonde qui nous valut les quatre chefs-d'œuvre en question.

Il est fort exceptionnel de trouver un ouvrage consacré à ces quatre créations, pour cela le livre de P. Meylan prend un tour infiniment précieux ; il l'est aussi parce que se penchant sur le cas Ramuz, l'auteur en vient à découvrir les raisons profondes d'une collaboration constituant « un événement unique dans l'histoire des arts au début du siècle ».

Ecrit dans un style élégant, par conséquent, facile à lire, ce livre enrichissant doit rapidement garnir la bibliothèque de tout homme cultivé.

Les quatre chapitres réservés aux œuvres étudiées sont encadrés par trois autres chapitres dont la lecture et la méditation ne peuvent être négligées si l'on tient à posséder pleinement le centre du livre. C'est dans cette intention que vous lirez : « *Cinq ans d'amitié* » ; « *La collaboration de C.F. Ramuz* » ; « *Bilan humain et artistique* ».

Une « Bibliographie sommaire » et six hors-texte complètent heureusement l'ouvrage.

A. MUSSON.

***

L'intérêt est aussi grand de posséder :

Vincent d'Indy, Henri Duparc, Albert Roussel : Lettres à Auguste Sérieyx : Trente ans de musique française, la Schola, Debussy, Fauré, de la collection « Les Documents célèbres » n° 5, 80 pages, format 15,5×22. Editeur : Editions du Cervin, Lausanne 19 (Suisse). Librairie Ploix, 48, rue St-Placide, Paris-6e.

Il est heureux de voir cette collection des « Documents célèbres » comptant déjà des lettres de Mozart et de Beethoven, des anecdotes et souvenirs de Richard Strauss, le Ravel d'après Ravel d'Hélène Jourdan-Morhange et Vlado Perlemuter, s'enrichir de documents signés de noms tels que ceux de Vincent d'Indy, Henri Duparc et Albert Roussel, documents « qui éclairent de manière vivante et suggestive toute une période, qui fut parmi les plus riches en talents et en œuvres, de la musique française.

Je souhaite à ce livre la plus large diffusion, il le mérite. Il montrera à nos compatriotes la valeur et l'importance de l'école française.

De sa lecture se dégage avec des traits marquants la noble et grande figure de V. d'Indy, dominant tout, avec, au-dessus d'elle, cependant, la figure de C. Franck, maître de Duparc et de V. d'Indy.

A. MUSSON.

J'ai signalé, dans un précédent numéro, les BULLETINS D'INFORMATION, de la SOCIETE DES GRANDES EDITIONS MUSICALES BOOSEY ET HAWKES, 4, r. Drouot, Paris-9ᵉ.

Tous ces bulletins sont d'un intérêt documentaire évident. Chacun d'eux contient un (ou plusieurs textes) centrés sur le sujet choisi (compositeur, école); un catalogue des œuvres s'y ajoute ainsi qu'une discographie, et une revue de l'actuailté musicale.

Je complète mon énoncé précédent en signalant les Bulletins :

N° 1 - Hændel;
N° 2 - Diaghilev et le Ballet;
N° 3 - Richard Strauss;
N° 4 - Musique scandinave;
N° 5 - Henry Barraud; Benjamin Lees; Mikis Théodorakis;
N° 6 - Musique pour les enfants;
N° 7 - Bohuslav Martinu;
N° 8 - Puissance, rayonnement, importance de l'école classique tchèque;
N° 9 - Prokofiev;
N° 10 - Bartok;
N° 11 - Vaughan Williams; Z. Kodaly;
N° 12 - La Grande aventure de la musique russe.

Je rappelle que les éditeurs, BOOJEY et HAWKES, adressent ces Bulletins à qui les demande.

A. MUSSON.

⁂

Le 20ᵉ volume de la collection « SOLFEGES » (Editions du Seuil), est paru. L'auteur, André GAUTIER, s'attache à PUCCINI.

S'il émane de la lecture de ce livre enthousiaste, un sentiment d'attachement, de foi, en l'œuvre puccinienne, on peut retirer aussi une meilleure connaissance de la production italienne de l'époque.

En somme, c'est un attachant hommage rendu à l'opéra italien et à celui qui « *s'il demeure, en fait, l'homme de son temps par le choix de ses sujets et la façon de les mettre en œuvre, il dépasse singulièrement les musiciens contemporains par la grandeur et l'universalité de ses réalisations* ».

⁂

DEUX REVERIES pour piano, par Madeleine BOUTRON. Lit. : Philippo, 24, bd Poissonnière, Paris-9ᵉ.

Voici encore deux courtes compositions de deux pages chacune « *Rêverie dans les bois* » et « *Rêverie au coucher de soleil* » tout à fait propres à entrer dans le répertoire de jeunes apprentis pianistes.

⁂

POLYPHONIES, trois chœurs à 3 voix égales sur des poèmes de Robert Desnos, par Guy Delamorinière. Edit.: Leduc, 175, rue St-Honoré, Paris-1ᵉʳ.

Le nom de l'auteur est suffisamment connu pour qu'il soit inutile de vanter ces trois chœurs « *Le Réséda* », « *Le Tamanoir* » et « *Le Zèbre* ».

Je souhaite à toutes les chorales d'en enrichir leur répertoire. Ecrites avec science et, aussi, un goût musical très fin, ces compositions, assez aisées à mettre au point, seront appréciées par vos choristes; ils aimeront les chanter.

⁂

Aux Editions Ouvrières, 12, avenue Sœur-Rosalie, Paris-13ᵉ, vous trouverez harmonisées par Louis Liébard, plusieurs chansons étrangères. Ce sont: *Le Murmure du vent*, Suède (S.A.T.B.); *Toore-Looral*, Irlande (S.A.T.B.); *Un Dieu des ondes*, Allemagne (S.A.T.B.); *La Fille de la meunière*, Portugal (S.A.T.B. et baryton solo); *Les Monts retentissent*, Moravie (A. et M., Contralti, Baryton); *Le Village détruit*, Russie (S.M.A.B., ténor solo). Tous ces chœurs sont faciles.

MUSIQUE & CULTURE

POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg, sur la Chaîne France III.

Production et présentation : Albert Jungblut.

Lundi 15 *janvier à* 15 *h.* 30 *:*

Le Concerto en mi bémol pour violon de MOZART.

Lundi 29 *janvier à* 15 *h.* 30 *:*

La Damnation de Faust de BERLIOZ :

— La Chanson de la Puce et la Sérénade de Méphisto chantées par Roger Hiéronimus.
— Le Ballet des Sylphes.
— Le Menuet des Follets.
— La Marche hongroise.

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musicale, destinées les unes aux élèves (« Feuillets des Benjamins de la Musique »), les autres aux éducateurs, qui complètent ces émissions bi-mensuelles. (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 7 NF. Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48).

Association Symphonique des Membres de l'Enseignement Public

JEUDI 25 JANVIER 1962, à 20 h. 45
SALLE PLEYEL
252, Faubourg Saint-Honoré (Métro Ternes)

HYMNES DE LIBERTE, D'ESPERANCE DE FRATERNITE

avec la participation d'Artistes de l'Opéra

Mmes Jacqueline BRUMAIRE, Isabelle ANDREANI
Christiane HARBELL - MM. Louis RIALLAND,
Michel ROUX, Pierre GERMAIN

et des Chorales

ARIANE (Chorale Universitaire de la Seine)
ECOLES NORMALES d'Institutrices et d'Instituteurs de Seine et Seine-et-Oise - LYCEE DE SEVRES (Classes techniques des Métiers de la Musique et de 6ᵉ, 5ᵉ et 4ᵉ) - ENFANTS DES ECOLES de Paris et du département de la Seine

Au Programme :

Le triomphe de la République (extraits) .... GOSSEC
Hymne à la Liberté .... MEHUL
Hymne d'espérance .... TONY AUBIN
sur un poème de Dominique DELAIS
1ʳᵉ audition sous la direction de l'AUTEUR
9ᵉ *Symphonie* .... BEETHOVEN

Orchestre et Chœurs : 500 Exécutants
Direction : **André DELSARTE**

PLACES : 4 - 6 - 8 - 10 NF

LOCATION (à partir du 4 janvier) :
1° Salle Pleyel; 2° Durand, 4, place de la Madeleine;
3° En écrivant ou en téléphonant à Mme Montu, 10, rue Roger-Girodit, Alfortville, ENT. 22-19, les places seront envoyées par retour du courrier.

GEORGES
AUBANEL
Petite gerbe chorale
chœurs à 4 voix mixtes

JEAN
PAGOT
Treize chœurs célèbres
du répertoire de la Manécanterie
des Petits chanteurs à la Croix de Bois

YVES
BRODIN
Gens qui rient, gens qui pleurent
chœurs à 3 ou 4 voix mixtes

*

ÉDITIONS MUSICALES
DE LA SCHOLA CANTORUM
et de la
PROCURE GÉNÉRALE DE MUSIQUE
76 bis, rue des Sts-Pères, PARIS VIIe
63, rue du Gl-de-Gaulle, ST-LEU-LA-FORET (S.-et-O.)



ONT DONNÉ LEUR PRÉFÉRENCE AUX INSTRUMENTS

A. COURTOIS

8, RUE DE NANCY, PARIS 10e - TÉL.: NORD 77-85

DEPUIS 1803

Spécialiste des Instruments de cuivre.

PUB. Matisse

CAUCHARD
MUSIQUE

23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve
(Métro : SAINT-MICHEL)
Tél. : **ODE 20-96**

Tout ce qui concerne la musique classique

en NEUF et en OCCASION

Ouvrages théoriques - Musique de chambre
Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...

ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique

DISQUES **ELECTROPHONES**

Expédition rapide en Province

Editions JEAN JOBERT
44, rue du Colisée (8e) *ÉLYsées 26-82*

SOLFEGE

DERE - Le Gradus des 7 clés
1er recueil - 40 leçons - faciles
2e recueil - 20 leçons - difficiles

Vient de paraître :
3e recueil - 15 leçons - très difficiles

VIOLON

KREUTZER - Mille coups d'archet, arrangement BACHMANN
BACHMANN - Le violoniste virtuose (traité complet de gammes)
CAREMBAT - Les Gammes journalières

A paraître :
Méthode nouvelle d'initiation au violon par Etienne GINOT
Professeur au Conservatoire de Paris

ALTO

GINOT - Les Classiques pour l'Alto
12 titres déjà parus

Vient de paraître :
22e Concerto de **VIOTTI**
7e Concerto, 2e Solo de **RODE**
7e Concerto, Andante et final de **RODE.**

A paraître :
Méthode nouvelle d'initiation à l'Alto par Etienne GINOT



COURS ET PROFESSEURS

Atelier de Composition

ROLAND-MANUEL
PIERRE WISSMER

avec la participation de

GEORGES AURIC
HENRY BARRAUD
YVES BAUDRIER
EMMANUEL BONDEVILLE
NADIA BOULANGER
JOAQUIN NIN-CULMELL
MARCEL DELANNOY
HENRI DUTILLEUX
IGOR MARKEVITCH
OLIVIER MESSIÆN
MARCEL MIHALOVICI
DARIUS MILHAUD
GOFFREDO PETRASI
FRANCIS POULENC
JEAN RIVIER
MANUEL ROSENTHAL
HENRI SAUGUET
ALEXANDRE TANSMAN

Esthétique musicale

ROLAND-MANUEL

Direction d'Orchestre

EDMUND PENDLETON

Orchestration

PIERRE WISSMER

Fugue

ELSA BARRAINE

Contrepoint

DANIEL-LESUR

Harmonie

FRANÇOISE LENGELE
P. MAILLARD-VERGER

Analyse Harmonique

P. MAILLARD-VERGER

Piano

LAZARE-LEVY
MAYETTE CONSTANTIN
ALINE FIDLER
FRANÇOISE GOBET
MARIE GOURGUES
HENRI KURTZMANN
FRANÇOISE LE GONIDEC
COLETTE MARCOVICI
MADELEINE MAROT
COLETTE PUIJALON
NADIA TAGRINE

Orgue et improvisation

JEAN LANGLAIS

Clavecin

MARGUERITE A. CHASTEL

Ondes Martenot

JEANNE LORIOD

Chant

JEAN GIRAUDEAU
IRENE JOACHIM
IRMA KOLASSI
ANNA TALIFERT
UMBERTO VALDARNINI

Etude des Rôles
et de leur mise en scène

GABRIEL COURET

Chant Grégorien

R. P. PICARD
de l'Oratoire

Chant Choral

RAYMOND BRYCKAERT

Direction Chorale

BERNARD BARON

Classe d'Orchestre

ANDRE MUSSON

Violon

LILY BACH
ALFRED LŒWENGUTH
(Assistante : **JEANNE BOBIN**)
LINE TALLUEL

Alto

ROGER ROCHE

Violoncelle

ROBERT CORDIER

Contrebasse

GEORGES LEJEUNE

Guitare

IDA PRESTI
ALEXANDRE LAGOYA
(Assistante : **ELISABETH LAGOYA**)
TEDDY CHEMLA

Harpe

EDITH CARIVEN-MARTEL

Flûte

JEAN-PIERRE BOURILLON

Hautbois

PIERRE PIERLOT

Clarinette

FRANÇOIS FABIEN

Basson

PIERRE BOET

Cor

GILBERT COURSIER

Trompette

HONORE ADRIANO

Trombone

GABRIEL MASSON

Saxophone

MARCEL JOSSE

Timbales et Percussion

PAUL DUBAR

Musique de Chambre

ANDRE-LEVY

Ensemble à Vent

ARMAND BIRBAUM

Histoire de la Musique

MICHEL GUIOMAR

Histoire des Civilisations
Culture Générale

PAULE DRUILHE

Commentaire de disques

OLIVIER CORBIOT

Solfège

BERNARD BARON
RAYMOND BRYCKAERT
MARIE FULIN
GILBERTE GRISOLI
LUCIEN JEAN-BAPTISTE
MICHEL VERGNAULT

Dictée Musicale

ANDRE MUSSON

Déchiffrage, Accompagnement

PIERRE WISSMER

Improvisation

FRANÇOISE LENGELE

Pédagogie

RAYMOND BRYCKAERT

Acoustique

MARCEL HEBERT

Art Dramatique

Classe de **PIERRE BERTIN** :
Assistants :
JEANNE HINY
LEILA BEN SEDIRA
Examens trimestriels par
JEAN-LOUIS BARRAULT
Classe de **ROLAND JOUVE**



Danse

JACQUELINE FIGUS
NIL HAHOUTOFF
NINA TIKANOVA
KARIN WAEHNER

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Ch^ts et basses
—	» Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix en 2 cahiers.
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e et de 3e des lycées et collèges et la 2e année des écoles normales.
—	6 Leçons de solfège à chg^ts de clés avec accp^t (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc.).
—	3 Leçons de solfège à ch^ts de clés avec accp^t (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1960).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.
—	R. Wagner par le disque.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical)
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FAVRE (G.)	La caille	3 Vx E
—	La petite poule grise	3 Vx E
—	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	Par un beau clair de lune	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations) 1er Volume : Noëls, airs et brunettes des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien, folklore provincial français.	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
—	25 Chansons françaises	2 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131	3 Vx E
	n° 1 Roi et Dame de carreau	
	n° 2 Vetyver	
	n° 3 Pastourettes	
	n° 4 Enserrée dans le port	
	n° 5 La tour d'amour	

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511.

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e Dépôt légal 4e trim. 1961 Directeur-Gérant : A. MUSSON